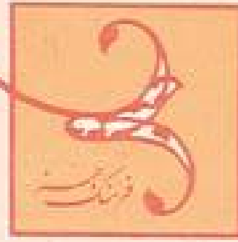
ادبستان



■ دو شاهد بر صفحهٔ روزگار (ابوالعلاء معرّی ـ دکتر مهدی محقّق) / از قونیه تا بوسنی (جلال رفیع) / سوزی نداشت شعر دل انگیز شهریار اگر... (دکتر ساسان سپنتا) چند نکته راجع به «روضة الانوار» خواجوی کرمانی (دکتر ساجدالله تفهیمی) / دیدگاه حضرت امام خمینی (ره) دربارهٔ ماهیت غناء (اکبر ایرانی) / پرسه‌ای در شعر معاصر عرب (محمدرضا خالصی) / امیل زولا (آن بروتسویك ـ سیروس سعیدی) / خط و خطاطی (دکتر غلامحسین یوسفی) / در اقاقیای اندوه (محمدعلی علومی) در ملتقای هنر سنتی و جدید (قربانعلی اجلّی) / هویزه در سه روز بارانی (جواد صالحی) / منتقدان و موج نو سینمای ایران (رضا درستکار) / تصحیح بعضی منابع و مآخذ در امثال و حکم دهخدا (سعیدرضا بیات) / برای خوانندگان بنویسید، نه برای نویسندگان (لئوناره بیشاب ـ محسن سلیمانی) / زادگاه زنبق (احمد عزیزی) / دربارهٔ فصلی از عاشقانه‌ها / سرودی کنار گودال: انسان و ابهام (داود اسماعیلی) / از بازار تا لاله‌زار (علی‌اکبر کسمایی) / ستارگان (آلفونس دوده ـ فروهر فاضلی) و . . . نظرخواهی دربارهٔ هنر و ادبیات بعد از انقلاب اسلامی (بخش اول: کودکان و نوجوانان)



۳۸
ماهنامه ـ بهمن ۱۳۷۱
۱۱۶ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol:4, No2, February - 1993)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیرمسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال چهارم ـ شمارهٔ دوم (پیاپی: ۳۸) بهمن ماه ۱۳۷۱
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات

میلاد مهدی موعود (عج) مبارک باد

غم مخور ایام هجران رو به پایان می‌رود
این خماری از سرما می گساران می‌رود
پرده را از روی ماه خویش بالا می‌زند
غمزه را سر می‌دهد، غم از دل و جان می‌رود

بلبل اندر شاخسار گل هویدا می‌شود
زاغ با صد شرمساری از گلستان می‌رود
محفل از نور رُخ او نورافشان می‌شود
هر چه غیر از ذکر یار از یاد رندان می‌رود

ابرها از نور خورشید رُخش پنهان شوند
پرده از رخسار آن سرو خرامان می‌رود
وعدهٔ دیدار نزدیک است یاران، مژده باد
روز وصلش می‌رسد، ایام هجران می‌رود

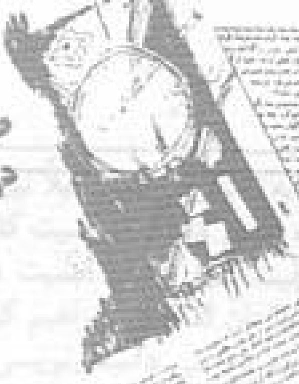
امام خمینی (ره)

■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمد محمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یک قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



■ رو و پشت جلد:
به مناسبت سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی، کار مجید علم
■ داخل جلد: «خواستگاری»، کار فیروزهٔ گل محمّدی









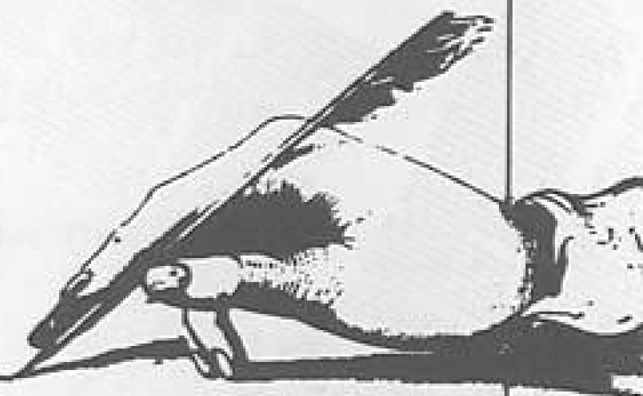








بسم الله الرحمن الرحیم



باخوانندگان...

نامهٔ استاد فرامرز پایور به ادبستان

جای بسی خوشوقتی است که مجلهٔ ادبی و هنری ادبستان با تلاش پی‌گیر مسئولان و کارکنان آن توانسته است در این مدت سه سال انتشار خود موضع خوبی در جمع هنردوستان و سایر جوامع هنری باز کند. ناگفته نماند که علاقهٔ شدید مردم ایران به موضوعات هنری در تمام زمینه‌های آن و استقبال بی نظیر از خرید و مطالعه و اظهارنظر دربارهٔ مطالب آن نیز موجبات تشویق و ترغیب و فعالیت بیشتر این ماهنامه را فراهم آورده است ولی زحمات و مسائل و مشکلاتی که مسئولان این نشریه با آن رو به رو هستند که بعضا از نظر خوانندگان آن قابل رویت و لمس نیست نباید نادیده گرفته بشود.

من صرفاً به عنوان یك موسیقی‌دان ایرانی می توانم در مورد مقالات و مطالب مربوط به این هنر اظهارنظر کرده و بقیه را به عهدهٔ اهل فن در زمینه‌های دیگر بگذارم. تنها توصیهٔ من آن است که فقط به مقالات انتقادی و بیوگرافی و اظهارنظر هنرمندان کشور و خارج اکتفا نکرده و جنبه آموزشی این هنر نیز تا حدودی که برای عموم خوانندگان قابل فهم باشد، در نظر گرفته شود. من باب مثال می‌توان در مورد حالات دستگاهها و آوازهای موسیقی ایران با استفاده از تالیفات متقدمین و نظرات متاخرین اطلاعاتی در این زمینه در اختیار خوانندگان مجله قرار داد و یا در مورد ریشه‌یابی گوشه‌های موسیقی ایرانی و سایر مطالب مربوط به این هنر قسمتی از مقالات هرچقدر هم مختصر ولی مفید را در لا به لای مطالب دیگر گنجاند. قطعاً پس از مدتی خوانندگان مجله به این مطالب نیز علاقه‌مند شده و موجبات انبساط معلومات آن‌ها در زمینهٔ موسیقی ایرانی به طور کلی فراهم خواهد شد.

یکی دو نکته انتقادی نیز مدنظر من است که امیدوارم مورد توجه مسئولان ادبستان قرار گیرد:

۱ـ در بعضی موارد حفظ تقدم و تاخر و یا دقت در کامل بودن فهرست‌ها نمی شود چیزهایی از این قبیل اگر خدای ناکرده به حساب تعمد ویا رابطه گذارده نشود، صرفا باید به حساب نامنظمی و بی توجهی ویا مسامحهٔ کارکنان آن مجله گذارده شود.

ممکن است از نظر کلی این نکات چندان قابل توجه نباشند ولی از نظر نکته سنجان و منتقدین دقیق احتمال دارد نقطه ضعفی برای مجله محسوب شده و احیاناً کدورتی ایجاد شود که شایستهٔ نشریه ای وزین و آبرومند چون ادبستان نیست.

۲ـ نکته دوم درج و چاپ مقالاتی است که بخصوص در مورد مطالب فنی موسیقی (سازها، موسیقی دانان) گاه گذاری در مجله به چشم می خورد. به نظر من بهتر است مقالاتی که در این زمینه برای چاپ در مجله تصویب می شود قبلاً توسط هیاتی مصلح، مورد بررسی ومطالعه دقیق قرار گیرد. به این معنی که اولا قبلا شرحی از اطلاعات، معلومات، سوابق هنری، تحصیلات، فعالیتها و تجربیات نویسنده درج شود ویا این که لااقل نویسنده از نظر اهل فن قبلا شناخته شده و تائید شده باشد.

دیگر این که مقالات نوشته شده تا حدامکان مستند و دارای ضوابط صحیح و قاطع باشد. زیرا مجلهٔ ادبستان باید متوجه این نکته باشد که تقریباً مردم هنردوست ما مندرجات این مجله را تا حد زیادی حجت و مدرك اطلاعات خود در زمینهٔ هنرها محسوب می کنند و اگر خدای ناکرده در مطالب نوشته شده سوءنظری در کار باشد از ارزش و اعتبار مجله به طور محسوس کاسته می شود و کم کم محبوبیت و اعتبار خود را در بین طرفداران خویش از دست می‌دهد. توجه به این نکته برای مسئولان مجله ضروریست که در بعضی موارد ممکن است نویسندگان مقالات برای این که خود و یا کسان موردنظر خود را در جوامع هنری مطرح کنند بدون آنکه زحمتی و حرکتی در جهت آموزش و پرورش هنر برای مردم بخود داده باشند، دست به قلم می‌زنند. برآنها ایرادی نیست. ولی از مجله سنگین و مقبولی چون ادبستان بعید است که بدون اطلاع و ندانسته مورد استفادهٔ این نوع افراد قرار گیرد و ناآگاهانه از اهمیت خود در بین اهل فن نیز بکاهد.

شاید هم نظر مسئولان مجله آن است که با چاپ مقالاتی بقول معروف «بحث انگیز» و جنجالی موجبات تحریکات دیگران را برای جوابگویی و بحث و جدال مکاتباتی فراهم آورد، غافل از این که اگر بحث کنندگان فاقد رسالت هنری باشند مجله تبدیل به محل تاخت و تاز مطالب دست دوم و دور از هرگونه ارزش علمی خواهد شد، و اگر منظور کارکنان مجله داشتن جواب‌هایی از طرف پیش کسوتان و موسیقی دانان متقدم در جهت دفاع از خود ویا دیگران باشند باید بدانند که یك موسیقی دان زحمت کشیده و دود چراغ خورده و مورد تاکید جامعه قرار گرفته آنقدر متکی به خود و هنر خود هست و آنقدر عزت نفس دارد که اصولا به این حرف‌ها توجه نکند. هنرمند واقعی به قول معروف سرش به کار خودش گرم است و آن اعتماد به نفس و اتکال به واقعیت، او را از هرگونه بحث و جدال و دخالت در این مطالب که اساس و حقیقتی روشن ندارد باز می‌دارد و این امر موجب کاهش وزن و متانت مجله خواهد شد.

با احترام ـ فرامرز پایور

موفقیّت خود را حفظ کنید

مجلهٔ وزین ادبستان

با عرض تهنیت به مناسبت سومین سالگرد انتشار آن نشریه محترم، برای بنده مقدور نبود در این وقت که مناسبتی به دست آمده بی تفاوت از کنار آن بگذرم و زحمات دست اندرکاران این مجله گرامی را ارج ننهم. بدینوسیله از طرف تمام ادب دوستان این آب و خاك، از زحمات شبانه‌روزی دست‌اندرکاران و سردبیر و تمامی کارکنان آن ویژه ماهنامه را (که بارها و بارها برای خریدش سرمی‌زنم و عاقبت بیقرار و مسرور از به دست آوردنش کلمه به کلمهٔ آن را می خوانم و لذت میبرم) تشکر می کنم. مجلهٔ ادبستان واقعا در حدّ مجموعه‌ای است که همه چیز به انسان می‌دهد. هر مطلب عالی را که مطابق طبیعت و ذوق و هنر انسان باشد، می توانی در این ماهنامه ادبی فرهنگی بی نظیر جستجو کنی و بیابی و چه خوب است که ما خوانندگان از فیض هنرمندان و موسیقی‌دانان نیز بی‌نصیب نمی‌مانیم و حرفها و آثار ارزشمند این عزیزانی را که برای تمامی ملت ایران ارجمند و گرامی هستند مطالعه می‌کنیم. ادبستان معرفی بهترین هنرمندان و شعرای ایران و جهان را به عهده دارد و گه‌گاه از خوشنویسان هنرمند به نام نیز یادی می شود و

این خود آن چیزی است که می تواند به انسان در حد خواندن یك مجموعهٔ کامل بهره برساند. خلاصهٔ کلام:

هرچه از خوبی و دلنشینی صفحه به صفحهٔ این مجله بگویم کم گفته‌ام. سخن کوتاه می کنم در حالی که آرزو دارم موفقیت چشمگیر وروز افزون خود را حفظ کنید.

اهواز ـ ژالهٔ ناظری

شعری برای ادبستان از روستای خورشید کلا

سپاس و ستایش خداوندی را سزاست که توفیقتان عنایت فرمود تا از انواع گلها، گلی بچینید و در گلستان به نام ادبستان جایش دهید. خدایتان عمر دهاد.

نمی خواهم از مقام و مرتبه ادبستان بگویم و شما را هم تعریف و تمجید نمی کنم. چرا که «مشك آن است که خود ببوید، نه آنکه عطار بگوید» پس عیان، بیان نمی خواهد.

در مدت بیش از یك سالی که ادبستان را مطالعه می کنم تغییرات و پیشرفتهای چشمگیری را در آن می بینم که شایسته و بایستهٔ تحسین فراوان است. به همه دست اندرکاران، خسته نباشید عرض می کنم. جاذبه مطالب به قدری است که هرکس یکی دو شمارهٔ آن را مطالعه کند تا آخر همراهش خواهد بود.

«من نه خود می‌روم او مرا می کشد
کاه سرگشته را کهربا می‌کشد»

در پایان ضمن عرض تشکر و قدردانی مجدد، دو بیتی زیر را در تکمیل سخنان خود، برای «ادبستان» تقدیم می کنم

منزل و خانهٔ گلها به گلستان باشد
سرو، دلجسبی و زیبایی بستان باشد
قصه و موسقی و شعر و حکایات لطیف
جایگاهش به کجا؟ در «ادبستان» باشد

روستای خورشیدکلای بهشهر ـ
علی اکبر قربانی خورشیدی

یك تبریك و چند پیشنهاد

مدیر مسئول و سردبیر محترم ماهنامه‌ی ارزشمند ادبستان

سلام و ارادت صمیمانه‌ی مرا بپذیرید

آرزو می کنم که همیشه‌ی ایام موفق، سلامت و مؤید باشید.

شماره‌ی (۳۶) ویژه‌ی سومین سالگرد انتشار ماهنامه را روبروی خود دارم. در اینجا نه به عنوان نویسنده یا شاعر، بلکه تنها به عنوان یك خواننده‌ی حرفه‌ای مطبوعات کشور ـ دست کم سی سال ـ در قبال سهمی که در ادبستان دارم، این نامه را می نویسم تا به شما صمیمانه و صادقانه تبریك بگویم البته با چند پیشنهاد.

هفته نامه‌ها و ماهنامه‌های بسیاری را دیده‌ام و خوانده‌ام. قفسه‌های کتابخانه‌ام انباشته از مجله‌های قدیمی است. اما ادبستان..؟

از شماره‌ی اول تا به امروز خواننده‌ی دائمی آن بوده‌ام و با آن که همه را داشتم اما جلد شده‌ی اولین سال آن را هم خریدم. نمی‌دانم. دلبستگی فراوانی به آن دارم. شاید یك روانکاو بتواند ریشه‌یابی کند و علت را دریابد که مثلا چرا نسبت به این ماهنامه در من حساسیتی خاص به وجود آمده است.

نه اینکه اینها را می نویسم که چاپ بشود. زیرا اولاً صاحب نظر نیستم و ثانیا «در نظر بازی ما بی‌خبران حیرانند»!.

نظرخواهی داشتید از صاحبنظران و همکاران در مورد ادبستان. نوشته‌ی آقای «جلال رفیع» بیشتر از همه به دلم نشست و طبق همین نوشته، اگر مثلاً من چنین مطلبی را می نوشتم، هرگز به چاپ نمیرسید. البته شبیه به آن را در نقدی که نوشته بودم در روزنامهٔ «سلام» چاپ شد، ولی چرا در ادبستان.. نه؟

فکر می کنم از شمارهٔ اول من شتابان به سوی شما آمدم. اما تنها یکبار قصهٔ کوتاهی را به چاپ رساندید[...]

چند مورد دربارهٔ ادبستان به نظرم رسیده است که آنها را می نویسم:

۱ ـ «طنز» در ماهنامه، چندان پایگاهی ندارد. و اگر همانطور که به موسیقی یا نقدها و بحثهای جدی و گاه کمی خشك پرداخته شده بود، به این طنز غریب هم می‌رسیدید، به اصطلاح سنگ تمام گذاشته بودید.

به قول آرت بوخوالد «طنزنویسی هم نوعی جدی‌نویسی است و برای آدمهای اخمو بسیار مناسب. اگر من طنز سیاسی می نویسم به این علت است که سیاستمدار خندان ندیده‌ام و...»

اگر هر ماه یك داستان طنز بویژه از نویسندگان خوب ایرانی در ماهنامه چاپ بشود، فکر می کنم، جای خالی نداشته باشد.

۲ ـ شعر ماهنامه محدود است بویژه در یك سال گذشته محدودتر شده است درحالی که شعر معاصر ایران ـ بعد از انقلاب اسلامی ـ طیف وسیع و گسترده‌ای دارد و در اینجا هم شاید حرف «مایاکوفسکی» در مورد انتخاب شعر توسط مسئولین صفحهٔ شعر درست باشد.

۳ ـ «سیمای گذشتگان» می تواند عنوانی باشد برای دوباره دیدن نویسندگان و شاعران قبل از انقلاب. از صادق هدایت به این سوی. وحقی که دارند یا ندارند. بسیاری از خوانندگان ماهنامه ـ تا آنجا که من دیده‌ام ـ از نسل جوان هستند و این نوع آگاهی‌های ادبی می تواند برای آنها واقعاً مفید باشد. دانشجویان ما سخت شیفته دانستن هستند. با شناختی که از شما از طریق مجله به دست آورده‌ام، فکر می کنم، اگر برای این موضوع، گامی بردارید، خدمت فرهنگی شایسته‌ای انجام داده‌اید. در این مورد با بضاعت اندکی که دارم، ـ اگر بخواهید ـ می توانم با شما همراهی کنم.

۴ ـ جای نقد و بررسی شعر شاعران نسل انقلاب در ماهنامه خالی است. مثلا با عنوانی به نام «شاعران برتر انقلاب» یا چیزی در همین ردیف و فکر می کنم بعد از چهارده سال، بالاخره نشریه‌ای باید در این راه پیشگام شود و کدام یك بهتر از ادبستان؟

در هرحال، فکر کردم به عنوان خوانندهٔ مجله، چند سطری یا صفحه‌ای قلمی کنم همراه با تشکر از زحمت‌هایتان ـ حسن سلیقه‌تان و آرزوی موفقیت روزافزون شما در این راه پرفراز و نشیب فرهنگی. خداوند یاورتان باد.

با ارادت قلبی ـ دوستدار شما
مهدی رستگار ـ اهواز

■ آقای رستگار عزیز! از حسن ظن شما صمیمانه تشکر می کنیم. قبلاً نیز کتباً به اطلاعتان رسانده بودیم که اگر از کمیت کارهایتان بکاهید و به کیفیت آنها بیشتر اهمیت دهید، همواره از نوشته‌هایتان استقبال خواهیم کرد. تصور ما این است که بررسی داستان‌نویسی قبل از انقلاب اسلامی و یا نقد شعر شاعران نسل انقلاب، به فرصت کاملاً کافی نیازمند است تا موضوع به صورت همه‌جانبه تحلیل شود. مقالاتی که شما تاکنون دربارهٔ موضوعاتی از این قبیل برای ما فرستاده‌اید، اندکی شتابزده بوده است. برایتان متقابلاً آرزوی موفقیت می کنیم.

انتقال یك حس به نشانه علاقه‌ای زلال

سلام و خسته نباشید. امیدوارم در راهی که پیش گرفته‌اید هر روز موفق و مؤید باشید. من یکی از هزاران علاقه‌مند پروپا قرص شما و مجله هنری، ادبی شما هستم.

هر ماه از ابتدا تا انتهای آن لحظه شماری می کنم تا هر چه سریعتر مجله شما از زیر چاپ خارج شود و من آن را بگیرم و با ولع بخوانم. این که می گویم عین حقیقت است و دروغ یا ریایی در بین نیست.



به هر حال برای انتقال احساسم، با آن که حرفه‌ای نیستم طرحی کشیده‌ام که امیدوارم خوشایند شما باشد. مسلماً استادانه نیست ولی فقط نشانهٔ علاقهٔ بسیار زیاد من به شما ادبستانی‌های عزیز می باشد.

خدانگهدارتان ـ محمود ایمانی ـ امامزاده حسن، تهران

اگر مراد نیابم به قدر وسع بکوشم

بسمه تعالی

با نام آنکه توان قلم بدست گرفتن را به من داد تا بتوانم نوشته حاضر را برای شما بنویسم. در ابتدای کلام با سپاس و دست مریزاد بی حد و انتها بر شما دست اندرکاران و تهیه کنندگان مجله ادبستان از خداوندمنان برای شما موفقیت روزافزون آرزو میکنم.

مدتهای مدیدی بود که پس از مطالعه هر مقاله از هر شماره مجله تصمیم به نوشتن مکتوبی به شما

میگرفتم ولی هر بار با قدری تامل به این نتیجه میرسیدم که نوشته من کم ارزشتر از آن است که با آن وقت گرانبهایتان را بگیرم اما این بار بعلت اهمیت موضوع طریقه قبل را دنبال نکردم و با خواندن چند صفحه اول مجله شروع به نوشتن نـامه حـاضر نمـودم تا برایتان ارسال نمایم و منتظر به اتمام رسیدن خواندن مجله نشدم علت ارسال این نامه توضیحی در مورد نامه‌های ارسالی چند تن از خوانندگان گرامی مجله میباشد.

در شماره ۳۲ مجله نامه‌ای در مورد تاسیس دبیرستان فرهنگ دختران از خانم دوستدار به چاپ رسیده بود که بسیار مورد توجه من قرار گرفت و ایشان را بسیار تحسین نمودم همچنین در همین آخرین شماره (۳۳) نامه‌ای از آقای سیدمهدی مرعشی در تشکر از خانم دوستدار چاپ شده بود که از ایشان نیز به خاطر اینکه اینقدر بفکر جوانان این مرزوبوم هستند متشکر و سپاسگزارم ولیکن غرض اصلی از نوشتن این نامه توضیحی به نامه خواهر گرامیم مریم اسماعیل‌پور است. در بخشهائی از نامه ایشان تاسف و ناامیدی را میدیدم که چرا نتوانسته‌اند در رشته مورد علاقه خود ادامه تحصیل بنمایند. در توضیح به ایشان باید عرض کنم خود من یکی از افرادی هستم که بر خلاف تمایل خودم در رشته ریاضی ادامه تحصیل دادم و هر چند که در این راستا بسیار موفق بودم ولی چیزی از علاقه و اشتیاقم به فرهنگ و ادب کم نشد و در کنار مطالعه دروس خود با علاقه فراوان به مطالعه و تحقیق در متون ادبی و نشریاتی در این زمینه پرداختم و از دبیران مربوطه خود و سایر افراد مطلع نهایت استفـاده را نمـودم بـطوریکـه بهتـرین نمـراتم دردوره دبیرستان نمرات دروس ادبیات و عربی بود. اگر شما سال سوم ریاضی را پشت سر خواهید گذاشت من در آستانه فارغ‌التحصیلی رشته مهندسی عمران هستم و اگر خیال میکنید با داشتن دروس اصلی اوقات فراغتی برای مطالعه غیر ندارید در اشتباه هستید.

چون با توجه به اینکه من اکنون هم از نظر درسی هم از نظر کاری مشغولیات بسیار زیادی دارم اگر روزی حداقل دو ساعت مطالعه مجلات و متون ادبی نداشته باشم سر بر بالین نخواهم گذاشت. از این رو شما و دیگر دوستان عزیزی که در شرایط شما قرار دارندرا به مطالعه هرچه بیشتر در اوقات فراغت تشویق میکنم که سعدی (علیه رحمه) میفرماید:

براه بادیه رفتن به از نشستن باطل
وگر مراد نیابم به قدر وسع بکوشم

و از این بابت مطمئن باشید که موفق خواهید شد و تردید به دل راه ندهید که دیگر دیر شده چون به قول معروف ماهی را هر وقت از آب بگیرید تازه است خصوصا اینکه با کمال خوشوقتی نشریات بسیار خوبی همچون ادبستان فرهنگ و هنر در دسترس شما قرار دارد و راهگشای شما و مشکلاتتان خواهد بود. با آرزوی موفقیت برای شما و سایر عزیزانی که در موقعیت شما قرار دارند.

موضوع دیگری که در نظر داشتم مطرح کنم این بود که در همین شماره ۳۳ مجله، نامه‌ای از دوستی لبنانی به نام تزارآغری چاپ شده بود که با قلمی نه چندان روان علاقه خـود را به ادبیـات کشـورمـان ابرازودرخـواست فرستادن مجله را برایشان نموده بود ووقتیکه خبر فـرستـادن مجله ازطـرف شمـا بـرای ایشـان را خواندم اشك شوق در چشمانم جمع شد و بدین وسیله خواستم تشکر قلبی خود را از انجام این عمل خداپسندانه شما ابراز نمایم و خوشحال باشم که دل دوستدار ادبیات ایران زمین را در هزاران کیلومتر آن طرف‌تر شادمان و خوشحال مینمائید. اجرتان با خدا، بیش از این وقت شما عزیزان را نمیگیرم چون میدانم از وقت گرانبهایتان نهایت استفاده را مینمائید. با آرزوی موفقیت روز افزون برای شما.

محمد صالح خسروبخش ـ دانشجوی مهندسی عمران

خوشحالم، که اگر خورشیدی هست، مال همهٔ ما است

به دوستانی که در ادبستان تلاش می‌کنند.

سلام و خسته نباشید. از این که در ارسال نامه و نوشته منظم نیستم عذر می‌خواهم روزمرّگیها و اتفاقات سمج، و در یك کلام غم آب و نان و تعلّقاتی از این دست، آدمیانی مثل مرا نمی‌گذارند آن گونه که می‌خواهند نفس بکشند. به هرحال در گوشه‌ای از فراخنای دغدغه‌آلود زندگی من، جایی هست آرام و ساکت که در آنجا به خدا، شعر، موسیقی، آسمان، گل و گیاه، و دوستانم می‌اندیشم و از این که نمی‌توانم بیش از این خودم را وقف آنها کنم مغبون، ملول و شاکی‌ام.

می‌دانم که کارتان را خود «انتخاب» کرده‌اید و آن را دوست دارید. بنابراین جا دارد آرزو کنم که: کارهایتان همواره بسامان و پیشرو باشد. کاش می‌توانستم بیش از این در گرو کارهایتان باشم. دریغ از مجالی که تو می‌پسندی.

عزیزان! همراه نامه قطعه شعری ـ اگر بتوان گفت ـ به تهران می‌آید. داوری در مورد آن با شما. ارسال از ما، و انصاف و انتخاب از شما است. برای من تنها وقار و ارجمندی ادبستان، دلپذیر است. خواه شعر من در آن چاپ شود و یا نگارینهٔ دیگر عزیزان.

خوشحالم از این که در روزگاری نفس می‌کشم که هنوز می‌توانیم به یکدیگر سلام بگوئیم و اگر خورشیدی هست، مال همهٔ ما است. لحظه‌های سرشار و کاروبار بهنجاری داشته باشید. خدا، حافظ خوبی است و امیدوارم هرگز فراموشش نکنیم.

...این بود
و نه بیشتر
ارمغان همسایگی زمین
و افسانهٔ هبوط مردی که:
تنها نشسته است
تنها چون ماه و
باد و
ابر،
در سوگ پاهای مظلوم
و دستانی خالی‌تر از هیچ.
انسانی از جنس آوار
همرنگ سرنوشت خلسه‌ای تلخ
در خود نشسته
انسانی بی‌شکوه
شاکی ولی صبور
انسان بی‌غرور
آواره
بی‌حضور،
چون شبههٔ اسبان گمشده
در تقدیر بادهای تند.
آه ای لحظه‌های دلگیر
فردا
امروزی است که انگار
آن را زیسته‌ام
آه ای نفسهای مدام
فردا
امروزی است که انگار
آن را گریسته‌ام.

منصور ایمانی ـ تبریز

□ درددلهای یك دوستدار شاهنامهٔ «منظوم»

با درود به دست‌اندرکاران ماهنامهٔ ادبستان، پیرامون گفتگوی ادبستان با آقای دکتر ایرج گلسرخی مندرج در شمارهٔ ۲۷، موارد چندی به نظر این حقیر رسید که اینك جهت روشن شدن موضوع، به‌طور خلاصه و فهرست‌وار آنها را عنوان می‌کنم. (گرچه نادرستی مواردی که بدان اشاره می‌کنم آنقدر آشکار است که بی‌نیاز از مطرح شدن می‌نماید، اما این تردید وجود دارد که مبادا عنوان دکتر و پافشاری بیش از حد آقای گلسرخی در نظریات خود عده‌ای از خوانندگان را در خطا افکند، پس لازم دانستم این یادداشت را جهت چاپ در یکی از شماره‌های آن ماهنامه خدمتتان ارسال دارم.)

و اما نکات موردنظر عبارتند از:

۱ـ در پاسخ به اولین پرسش می‌خوانیم که «من در مقدمهٔ کتابم نوشته‌ام که هیچ نثری قادر نیست با شعر برابری کند.»

● در دنیای گستردهٔ ادبیات، هرگونه و نوع ادبی، جایگاه و کاربرد ویژهٔ خود را دارد و مقایسه یا برتری نهادن گونه‌ای بر گونهٔ دیگر اساساً بحثی بی‌جاست. و اگر در این مورد حرفی پذیرفتنی باشد تنها از باب سلیقه‌ها و پسندهای شخصی است و نه بیشتر.

۲ـ می‌گویند: «...دستمایهٔ من... از آنها (فردوسی، نظامی، خواجو، و دیگران) بیشتر است. چرا؟ برای اینکه من خط داستان را می‌دانستم. شعرهای لطیف آنها در اختیارم بود. اما زمانی که آنها آمدند، و داستانی را به شعر روایت کردند، فقط خط سیر داستان را می‌دانستند.»

● در مورد خود و آنها، یك ویژگی قائل شده‌اند (دانستن خط یا خط سیر داستان) پس برتری ایشان چیست؟ ـ فی‌المثل اگر می‌گفتند که: «من از جـامعـه‌شنـاسی، روانشناسی، میتـولوژی،...و فلان‌شناسی مدرن و امروزی آگاهم و آنها هیچکدام ازین علوم را نمی‌دانستند»، باز حرفی بود تا حدی پذیرفتنی. گذشته ازین، چه کسی گفته که آنها منابعی در اختیار نداشته‌اند. (تا آنجا که دانسته‌های بسیار اندكِ حقیر اجازه می‌دهد) فردوسی شاهنامه رامطابق مآخذی که در اختیار داشته به نظم درآورده؛ کافی

است به شاهنامه و به مقدمهٔ هر شاهنامه‌ای نگاهی بیفکنیم و ببینیم که همه جا صحبت از «دفتر پهلوی» و «گفتهٔ دهقان و مؤبد» است. فخرالدین اسعد نیز مطابق گفته خودش «ویس و رامین» را از روی کتابی که به زبان پهلوی بوده منظوم ساخته. ـ حتی می توان گفت ما از نظر منابع و مآخذی که آنها در اختیار داشته‌اند در تنگدستی کامل به سر می‌بریم چرا که بسیاری از آن منابع از بین رفته و به دست ما نرسیده است.

پس ادعای بیشتر دانی آقای گلسرخی ابداً پذیرفته نیست. (در اختیار داشتن شعر لطیف آنها دلیل سستی است. مگر خودِ آنها به اشعار لطیفشان دسترسی نداشتند؟!)

۳ـ سطور بعدی نسبتاً بی‌ربط می نماید. پس از آن باین جمله می‌رسیم: «شما خیال می کنید اگر شاهنامه به زبان شعر سروده نمی‌شد، تا به حال چیزی از آن باقی می‌ماند؟»

● این سخن نیز اصلاً پذیرفتنی نیست، چرا که ما آثار داستانی و نیمه داستانی منثوری داریم که باقی مانده، (مانند تذکرة الاولیا ـ سمك عیار ـ کلیله و دمنه) و متقابلاً منظومه‌هایی بوده که جز ابیات معدودی از آن برجای نمانده است. (مانند کلیله و دمنه رودکی و دیگر منظومه های او ـ آن هم با آن طرز عالی سخن که در رودکی سراغ داریم و تقریباً کم نظیر است) ـ ماندن و نماندن اثر یا آثار ادبی اگر نیمی به ذات اثر یا نحوهٔ روایت آن مربوط باشد نیمی دیگر به حوادث و جریانات روزگار مربوط می شود و دقیقاً نمی توان گفت که کدام دسته از عوامل باعث ماندن یا از میان رفتن اثری شده است.

و اما اگر سخن آقای گلسرخی را بپذیریم، باید بگوئیم که: ازین پس نیز شاهنامهٔ شعر خواهد ماند نه شاهنامهٔ نثر. (و این نتیجه‌ای است که از نظریهٔ ایشان ناشی می‌شود.)

۴ـ از لطیف‌تر بودن شعر دری نسبت به نثر دری صحبت می کنند. حال آنکه این مسأله برای به شعر روایت شدن شاهنامه دلیل نمی‌شود. وانگهی چه کسی می‌تواند لطافت و ظرافت و زیبایی نثر تاریخ بیهقی، تذکرة الاولیا و دهها اثر منثور دیگر را انکار کند؟

۵ـ چند سطر بعد، می خوانیم: «...آنجا که آشوق حرف می‌زند... (تا می‌رسیم به:) اشخاصی را پیدا ـ کرده‌اند که تمامی شاهنامه را به همین صورت (منظورشان: نثر و نظم) از حفظ می‌خوانند...»

● این خود پیشینه‌ای است برای روایت نثر شاهنامه (حال آن که ایشان در جایی دیگر خود را نخستین کسی معرفی می‌کنند که به منثور ساختن شاهنامه اقدام کرده.)

۶ـ از این عبارت سر در نیاوردم: «... البته شاهنامه فرق می کند. چون تمام شاهنامه در بحر تقارب سروده نشده است و بحر تقارب یك بحر ایرانی است.»

● پس و پیش این عبارت نیز نامفهوم و بی‌ربط به نظر می‌رسد.

ایرانی بودن بحر تقارب، درست. اما این که تمام شاهنامه در بحر تقارب سروده نشده یعنی چه؟

● تمام آنچه پس ازین عبارت آمده تا پایان پاسخ ـ شامل «درافتادن یا نیفتادن خواجو با نظامی یا فردوسی، اختصاصات منظومه‌های خواجو»، تا برسیم به «راه ابریشم و کرمان و...» ـ اگر نامربوط و آسمان، ریسمان بافتن نباشد، دست کم از روال منطقی بحث ایشان دور به نظر می‌رسد.

۷ـ پاسخ بعدی ایشان بی‌جهت به بحث «لغتهای عربی در زبان فارسی» کشیده می شود. من نتوانستم ربط آن را با موضوع بیابم. کهنگی لغات با ورود لغات بیگانه دو مسألهٔ جداگانه است.

۸ـ در پاسخ بعدی از تغییرات واژه‌های فارسی می‌پرند به خواجو و ساقی‌نامهٔ او و غرابت شعر او با زمانه و بعد غریب مردن او و قبرستان و... بعد تشر زدن به مصححین دیوان حافظ که چرا از این که ساقی‌نامهٔ خواجو قبلاً به نام حافظ و در دیوان حافظ بوده، حرفی نزده‌اند؟

این مطالب نه دنبالهٔ مطلب قبلی خودشان است و نه در ارتباط با پرسشی که شده. به نظر می‌رسد که ایشان باید وقت و بیوقت به سر وقت خواجوی بیچاره بروند؛ حالا فرقی نمی کند که موضوع بحث چه باشد.

۹ـ به برگردان آثار شکسپیر به زبان ساده اشاره می‌فرمایند. حال آنکه زبان شکسپیر با زبان فردوسی یا نظامی ابداً قابل مقایسه نیست. زبان فردوسی و نظامی به اندازهٔ زبان شکسپیر، کهنه و مهجور نیست. اصلاً چه اصراری است که زبانِ فردوسی را کهنه و غیرقابل فهم جلوه دهیم؟ و اصلاً چه کسی گفته که شاهنامه و یا خمسه و... غیرقابل خواندن و فهمیدن است؟؟

۱۰ـ می گویند: «برای طبقهٔ جوان ما که دیگر نمی‌تواند ادبیات را به زبان خواجو و نظامی بخواند و بفهمد چه باید کرد؟ آیا راهی جز ساده نویسی آثار ادبی هست؟»

● خود می برند و خود می‌دوزند! زبان فردوسی و نظامی و مولوی و خیام و حافظ و سعدی و صائب و نیما و... همه غیرقابل فهم است؟ و فقط باید از حضرت دکتر گلسرخی و امثال ایشان بخواهیم که همهٔ آثار ادبی ما را دوباره برایمان ساده نویسی کنند؟

۱۱ـ و به پاسخی جالب می‌رسیم: «برای اولین بار است که یك نفر دارد این کار را می کند. یعنی بنده که در خدمتتان هستم.»

● دریغ از اشاره‌ای ـ به همان دو نام که در مقدمهٔ کوتاه پیش از گفتگو آمده ـ بگذریم از آشوق‌ها که خود ایشان پیشینه‌شان را بررسی کرده‌اند. و نقّال‌ها. و کتابی که مدتی پیش چاپ شده و روایت یك نقّال است. بکوشش استاد جلیل دوستخواه (و تا آنجا که یادم می‌آید بنده در بیست سال پیش ازین در کتابخانهٔ کودك شهرمان قصه‌های: رستم و سهراب، بیژن و منیژه، و برخی دیگر از قصه‌های شاهنامه را به نثر خوانده‌ام. کتابهایی با نثر آمیخته به شعر به همراه تصاویر رنگی زیبا. برزونامه را به حساب نمی‌آورم که الحاقی شاهنامه است و نثری هم که از آن خوانده‌ام نه سادهٔ شدهٔ شاهنامه که به سبك امیرارسلان و... بوده است) و اینها چطور به نظر استاد نرسیده؟ و اصلاً فرض که ایشان نخستین و تنها کسی باشند که به این کار اقدام کرده، اینگونه لحنی سزاوار یك محقق و ادیب متواضع نیست.

۱۲ـ در پاسخ بعدی می گویند: «من دقیقاً همان چیزی را که او به شعر گفته به نثر گفته‌ام.»

● و من یکی حرفی برای گفتن ندارم!.

سیر پرسش و پاسخ‌ها در سطور بعدی خیلی جالب است. مصاحبه کننده آگاه می‌خواهد آقای دکتر را متوجه اشتباهشان سازد اما ایشان زیر بار نرفته و اصرار می‌ورزند که من= فردوسی. و بل بالاتر.

۱۳ـ آنجا که صحبت خانم سیمین دانشور و گفته زیبایشان در مورد ترجمه پیش می‌آید، جناب دکتر بازهم بر حرف خود اصرار ورزیده تمثیل نامفهوم و بی‌ربطی عنوان می‌کنند. و در پایان پاسخشان می‌گویند:

«وقتی این مطلب را خواندند و خوششان آمد بروند سراغ اصل کتاب.»

● ایشان که به هزار قسم اثبات می فرمودند که زبان فردوسی قابل فهم نیست. چطور حالا همان بچه که نمی‌فهمد برود سراغ اصل؟ ـ مگر خوش آمدن به درك انسان می‌افزاید؟ آن هم تا حدی که بتواند زبان مرده و کهنه و به‌درد نخوری را که باید دور انداخت، بفهمد؟

۱۴ـ و اکنون به نکتهٔ جالب دیگری رسیده‌ایم: «واقعاً نشستم و با خودم فکر کردم که چقدر این شاهنامه بزرگ است. نه می شود آن را به دست گرفت. نه می‌شود نشسته آن را خواند. نه می‌شود خوابیده خواند. اصلاً چه جوری باید این شاهنامه را خواند؟ جدی می‌گویم. از همان روز اول، کتاب دوپاره می‌شود.»

● الحق که براهین فلاسفه بزرگ هم باین استحکام نیست. اولاً: اگر پاره شد پول می‌دهید یك عدد دیگر می خرید! تازه مگر کتاب پاره را نمی‌شود خواند؟ ثانیاً: بنده یك دست هشت جلدی کوچك شاهنامه دارم که هر جلدش توی جیب پیراهن هم جا می شود و می شود ایستاده، نشسته و یا خوابیده آن را خواند. همه‌جور می توان خواند که: «پی افکندم از نظم کاخی بلند...»

۱۵ـ «...شاهنامه نزدیکترین کتاب به توده مردم بود... عده‌ای می گویند این کتاب مال بزرگترها است! نه آقا این کتاب مال بچه‌هاست. از اول هم فردوسی شاهنامه را گفته است برای تودهٔ مردم.

...زبانشناسانمان، دانشمندانمان آمدند و هر کدام به این کتاب چیزی افزودند و در نتیجه حجمش بیشتر و بیشتر شد. اما فایده‌اش چه بود؟ فایده‌اش این است که دوازده نسخه از شاهنامه پیدا شد. کتاب را سنگین کردند و گران...»

● اگر یك عام کوچه و بازار این حرفها را زده بود شاید ایرادی نداشت. اما یك محقق؟...

۱۶ـ شاهنامهٔ شفاهی هم آقای دکتر به خدا قسم ربطی به این بحث ندارد. مربوط به فرهنگ عامه است.

● و... بالاخره خدا را شکر که از «موسیقی» سر در نمی‌آورم! و مجبور نیستم به اندازهٔ چهار صفحهٔ دیگر هم عذاب بکشم.

●● و نکته آخر این که:

«آثار ادبی ما در بهترین وجه ممکن تجلی نموده‌اند. این ماییم که باید بر طبع آسانخوی و آسان‌جوی خود غلبه کرده برای ورود به دنیای افسانه‌ای و پرجذبه و ژرف آثار ادبی‌مان تلاش کنیم...»

دوستدار شاهنامه منظوم ـ مهدی سهرابی
(مشهد)

دوشاهد بر صفحهٔ روزگار

وعلى الدّهر من دماء الشهيديـ
ن علي و نجله شاهدان
فهما في اواخرالليل فجرا
ن و في اوليـاتـه شفقان
ثبتا في قميصه ليجئ الـ
حشر مستدعيا الى الرّحمن

«ابوالعلاء معرّی»

بر صفحهٔ روزگار، دو شاهد از خون علی (ع) و فرزندش مانده است. این دو شاهد، دو فجر پایان شب و دو شفق آغاز شب است. این دو خون در پیراهن روزگار ثبت شده است.
تا
روز حشر فرا رسد.
و شکایت به خدا ببرند

«ترجمهٔ دکتر مهدی محقّق»

حمـایت دولـت از فعالیت‌های فرهنگی

حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی، رئیس جمهور، در دیدار جمعی از مدیران وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با ایشان، ضمن اعلام حمایت قاطع دولت برای اجرای برنامه‌های فرهنگی در کشور، اظهار داشت: یکی از نیازهای ضروری کنونی کشور، انجام کارهای فرهنگی است که در برنامه دوم دولت از اولویت ویژه‌ای برخوردار خواهد بود.

رئیس جمهور در این دیدار که آقای علی لاریجانی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز حضور داشت؛ اظهار داشت: هم اکنون مبارزه با انقلاب اسلامی ایران، شکل فرهنگی به خود گرفته است و دشمنان تصور می‌کنند که اگر انقلاب رااز محتوای فرهنگی و ارزشهای اسلامی تهی کنند و مردم ما را به فرهنگ خود آلوده کنند، کار مهمی انجام داده‌اند.

آقای هاشمی رفسنجانی خطاب به مدیران و مسئولان وزارت ارشاد، تأکید کرد: شما باید کارهای فرهنگی و هنری را جدی بگیرید و با استفاده از ابزار روز و زیبایی‌های هنرهای تصویری، برنامه قابل توجهی با محتوای غنی تدوین کنید، تا در برنامه دوم دولت گنجانده شود.

آقای هاشمی رفسنجانی، خاطرنشان کرد: اسلام به مسلمانان دستور داده است که از زیبایی‌ها و مواهب طبیعت استفاده کنند. استفاده از برنامه‌های خشک و رنگهای مرده و خمود، نمی‌تواند افراد جامعه را به برنامه‌های فرهنگی و هنری جذب کند.

رئیس جمهوری ضمن تأکید بر جذب و تشویق هنرمندان کشور، اظهار داشت: هنرمندان را باید آنچنان به کارشان دلگرم کنیم که با روحیه‌ای شاداب و جوشش درونی به خلاقیت و انجام کارهای فرهنگی و هنری زیبا بپردازند.

وی ضمن اعلام حمایت دولت از اجرای برنامه‌های فرهنگی و هنری، گفت: مردم کشورمان باهوش هستند و مسائل را به طور عمقی درک می‌کنند. لذا برای انجام کارهای اساسی فرهنگی در کشور، مسئولان را یاری خواهند کرد.

سـومین نمـایشگـاه تشخص و منزلت زن در نظام اسلامی، در تهران

سومین نمایشگاه تشخص و منزلت زن در نظام اسلامی، با حضور دکتر حبیبی، معاون اول رئیس جمهوری و خانم حبیبی، مشاور رئیس جمهوری در امور زنان و حجت‌الاسلام والمسلمین محمدی عراقی، سرپرست سازمان تبلیغات اسلامی در موزه هنرهای معاصر تهران گشایش یافت.

دراین مراسم، حجت‌الاسلام والمسلمین محمدی عراقی، طی سخنانی اظهار داشت: تا پیش از پیروزی انقلاب اسلامی، در دنیا دو طرز تفکر نسبت به زن وجود داشت که یا زن منزوی و خانه‌نشین باشد و یا باید با پیروی از فرهنگ مبتذل غرب در اجتماع حضور یابد و در حقیقت، هیچ نمونه عینی برای زن وجود نداشت که بتواند با حفظ تقوا و دین خود، فعالانه در صحنه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و اقتصادی حضور داشته باشد.

وی افزود: انقلاب اسلامی ایران به رهبری امام خمینی(ره)، در عصر حاضر، چنین نمونه و الگوی عینی زن مسلمان را به جهان عرضه کرد.

سرپرست سازمان تبلیغات اسلامی با بیان فرازهایی از سخنان امام راحل(ره) درباره زنان، گفت: همه می‌دانند که حضرت امام(ره) جز به حقیقت سخن نگفتند و آنچه را که ایشان درباره زن مسلمان بیان می‌فرمودند، همه نشأت گرفته ازدیدگاه قرآنی و اعتقاد اسلامی و سنت حضرت رسول اکرم(ص) بوده است.

درمراسم افتتاح این نمایشگاه، خانم شهلا حبیبی، مشاور رئیس جمهور در امور زنان، طی سخنانی با اشاره به هدفهای برگزاری این نمایشگاه گفت: نمایشگاه، تشخص ومنزلت زن در نظام اسلامی به منظور ترسیم چهره قرآنی زن مسلمان در ابعاد ملی و فراملی برپا شده است.

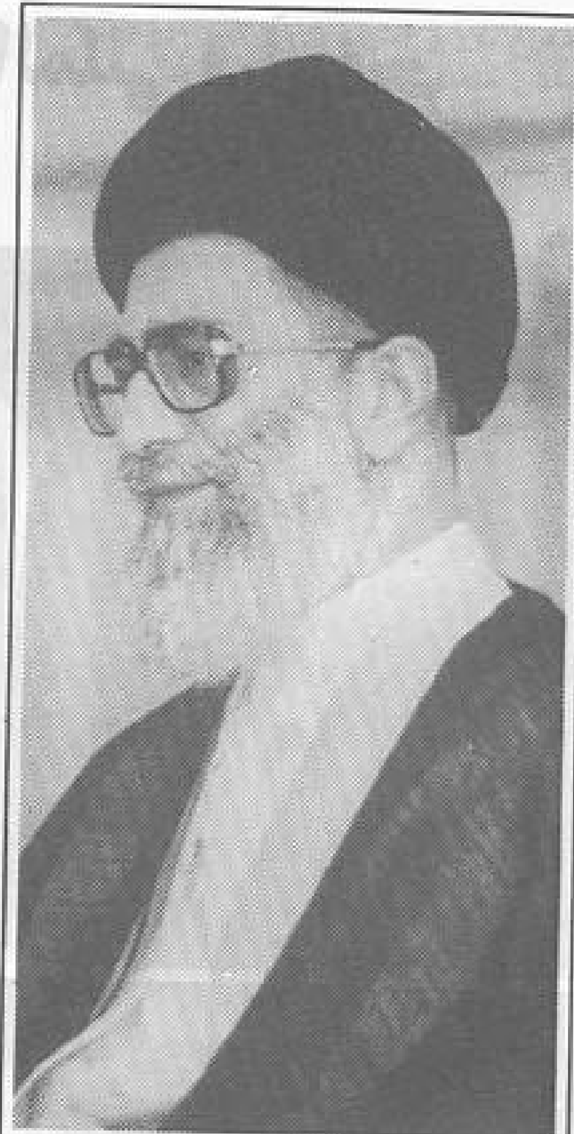
وی در بخش دیگری از سخنان خود گفت: حرکتهای فرهنگی نه تنها باید پاسخی آشکار به یك خواهش گسترده باشد، بلکه باید بتواند آرمانگرایان و اصولگرایان تشنه اسلام ناب محمدی(ص) در سراسر دنیا را سیراب کند و برای این کار به تشویق هنرمندان و ایجاد خلاقیت و شکوفایی استعدادهای آنان نیازمندیم که برپایی این نمایشگاه، گام کوچکی در به ثمر رساندن آن اهداف است.

برنامه‌های هشتمین جشنواره سراسری موسیقی فجر

هشتمین جشنواره سراسری موسیقی فجر با شرکت هنرمندان ۵ کشور خارجی و چند گروه موسیقی از کشورمان، برگزار شد. این جشنواره شامل بخشهای مختلف بود و از جمله آنها می‌توان به بخش ویژه موسیقی ملل مسلمان اشاره کرد که در این بخش، قوّالان هندی و پاکستانی و ارکستری ازبوسنی هرزگوین و گروههای موسیقی جمهوری آذربایجان و چین، برنامه‌هایی اجرا کردند.

بخش مسابقه به سنتورنوازان اختصاص یافته بود که در این بخش، کارنوازندگان توسط یك هیأت داوری ارزشیابی شد.

موسیقی محلی و مقامی، یکی از بخشهای جنبی جشنواره است که در آن، گروههای موسیقی محلی آذری، بوشهری، بلوچی، لری، بختیاری، کردی، کرمانشاهی و خراسانی برنامه اجرا کردند.



تاکید رهبر انقلاب بر حفظ هوشیاری مسئولان و عناصر فرهنگی

* حضرت آیت‌الله خامنه‌ای، رهبر انقلاب اسلامی، دردیدار با جمع زیادی از فرماندهان و پرسنل سپاه پاسداران و نیروی انتظامی، در سالروزولادت با سعادت حضرت حسین بن علی(ع) و روز پاسدار، سخنان مبسوطی ایراد فرمودند.

ایشان در بخشی از این سخنرانی، با اشاره به مسائل فرهنگی کشور فرمودند:

دشمنان اسلام بیدارند و منتظر غفلت ما هستند تا ضربه خود را در هر بخشی که بتوانند به ما بزنند. آنان در تلاش هستند تا جمهوری اسلامی ایران را به لحاظ نظامی، سیاسی، اقتصادی و تبلیغاتی شکست بدهند و ما را از درون تباه کنند و در اراده‌امان خلل وارد آورند.

دشمنان اسلام، تضعیف اراده جوانان مؤمن را، هدف تبلیغات مسموم خود قرار داده‌اند، زیرا با قدرت و کارآیی آنان در میدان نبرد و عرصه‌های پیشرفت و مبارزات انقلابی به خوبی آشنا هستند.

لذا مردم، مسئولین، نویسندگان و گویندگان باید با هوشیاری مراقب ترفندهای گوناگون دشمن باشند.

برگزیدگان یازدهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر معرفی شدند









فیلم‌های برگزیده یازدهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر در مراسم پایانی این جشنواره با حضور وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی معرفی شدند.

دکتر علی لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی پیش از اهدای جوایز طی سخنانی اظهار داشت: در بودجه سال آینده دولت، ۷۰ میلیارد ریال به عنوان وام به فعالیت‌های فرهنگی و هنری اختصاص یافته است.

وی گفت: با عنایتی که از سوی مسئولان کشور صورت گرفته است، دورنمای خوبی برای فعالیت‌های فرهنگی در آینده پیش بینی می شود.

دکتر لاریجانی خاطرنشان ساخت: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی هنرمندانی را که به مسائل معنوی و فرهنگی جامعه توجه دارند، مورد حمایت قرار می‌دهد.

پس از سخنان وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، جوایز هنرمندان برگزیده یازدهمین جشنواره فیلم فجر اهدا شد.

در بخش کارگردانی فیلم، هیأت داوران با قدردانی از داریوش مهرجویی سازنده فیلم «سارا» سیمرغ بلورین خود را به سیروس الوند کارگردان فیلم «یکبار برای همیشه» اهدا کرد.

فیلمنامه فیلم «سارا» نوشته «داریوش مهرجویی» نیز به عنوان بهترین فیلمنامه یازدهمین جشنواره فیلم فجر معرفی شد.

هیأت داوران همچنین جایزه ویژه خود را به خاطر پرداختن به هویت ملی و فرهنگی کشور و صداقت در مضمون به «کیومرث پوراحمد» کارگردان فیلم‌های «شرم» و «صبح روز بعد» اهدا کرد.

فیلم «از کرخه تا راین» ساخته ابراهیم حاتمی کیا نیز به عنوان بهترین فیلم جشنواره یازدهم معرفی شد.

«نیاز طارمی» بازیگر فیلم «مریم و میتیل» به عنوان بهترین بازیگر خردسال و «مهدی باقربیگی» بازیگر نقش مجید در فیلم‌های «شرم» و «صبح روز بعد» به عنوان بهترین بازیگر نوجوان یازدهمین جشنواره فیلم فجر معرفی شدند.

سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اول مرد به «فرامرز قریبیان» بازیگر فیلم «بندرمه آلود» اهدا شد.

در بخش بهترین بازیگر زن، هیأت داوران با قدردانی و اهدا دیپلم افتخار به «هماروستا» بازیگر فیلم «از کرخه تا راین» سیمرغ بلورین خود را به «فاطمه معتمدآریا» بازیگر فیلم «یکبار برای همیشه» اهدا کرد.

سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش دوم مرد، به «جانبخش سلطانی» بازیگر فیلم شرم اهدا و دیپلم افتخار به «صادق صفایی» تعلق گرفت.

در بخش بهترین بازیگر نقش دوم زن، «پروین دخت یزدانی» دیپلم افتخار را نصیب خود کرد و به «یاسمن ملک نصر» نیز به عنوان بهترین بازیگر نقش دوم زن، سیمرغ بلورین اهدا شد.

سیمرغ بلورین بهترین جلوه‌های ویژه به «رضارستگار» و «مصطفی رستگار» برای فیلم «بربال فرشتگان» تعلق گرفت.

در بخش بهترین صدابرداری سر صحنه نیز، «جهانگیر میرشکاری» و «سامان باقری» سیمرغ بلورین را برای صدابرداری فیلم هنرپیشه از آن خود کردند.

«محسن روشن» به عنوان بهترین صداگذار یازدهمین جشنواره فیلم فجر برای صداگذاری در فیلم «بربال فرشتگان» معرفی شد.

در بخش بهترین موسیقی متن فیلم با قدردانی و اهدای دیپلم افتخار به «مجیدانتظامی» سازنده موسیقی متن فیلم‌های «از کرخه تا راین» و «سمفونی صحرا» هیأت داوران، سیمرغ بلورین خود را به «کیوان جهانشاهی» سازنده موسیقی متن فیلم «سایه‌های هجوم» اهدا کرد.

«رضا رضی» فیلمبردار فیلم «پرواز را به خاطر بسپار» به عنوان بهترین فیلمبردار یازدهمین جشنواره فیلم فجر سیمرغ بلورین را از آن خود کرد، ضمن این که دیپلم افتخاری نیز به خاطر عملکرد نور و ایجاد لحظات دراماتیک به فیلمبردار فیلم «سایه‌های هجوم» (بهرام بدخشانی) تعلق گرفت.

هیأت داوران برای چهره پردازی در فیلم «از کرخه تا راین» سیمرغ بلورین خود را به «مسعودولدبیگی» اهدا کرد.

در بخش صحنه آرایی «رضاعلاقمند» و «سعیدمترصد» برای صحنه آرایی فیلم «هنرپیشه» جایزه بهترین صحنه آرایی یازدهمین جشنواره فیلم فجر را از آن خود کردند.

«سایه‌های هجوم» ساخته «احمدامینی» و «بربال فرشتگان» ساخته «جوادشمقدری» به عنوان بهترین فیلم اول کارگردان یازدهمین جشنواره فیلم فجر انتخاب شدند.

هیأت داوران در بخش فیلم‌های دوم کارگردان با قدردانی و اهدای سیمرغ بلورین به فیلم «خون بس» ساخته «محسن غلامرضایی» هیچ فیلمی را در این بخش به عنوان بهترین فیلم معرفی نکرد.

در بخش فیلم سازی با مضامین دفاع مقدس، فیلم‌های «زیر آسمان» ساخته «حسین قاسمی جامی»، «سایه‌های هجوم» ساخته «احمدامینی»، «بربال فرشتگان» ساخته «جوادشمقدری»، «صلیب طلایی» ساخته «عبدالله باکیده»، «آتش در خرمن» ساخته «سعید حاجی میری»، «بازی بزرگان» ساخته «کامبوزیاپرتوی» و «از کرخه تاراین» ساخته «ابراهیم حاتمی کیا» دیپلم افتخار و جایزه نقدی را از آن خود کردند.

«منوچهرعبدالله زاده» طراح پوستر «فیلم گروهبان»، «میترا ناصری» عکاس فیلم «ناصرالدین شاه آکتور سینما»، «ایرج گل افشان» سازنده نمونه کوتاه فیلم «بوتین» به عنوان بهترین‌های جشنواره یازدهم معرفی شدند.

اسکات هس، نگاه سه بعدی

○ محمود ـ م



در تدارک دیدار و گفت‌وگویی با هوشنگ کامکار بودیم؛ به بهانهٔ آخرین اثر او (شباهنگام)، که با «فردریک اسکات هس» نقاش رئالیست آمریکایی آشنا شدم.

هس که با همسر ایرانی خود در ایران زندگی می‌کرد، با همت و همراهی هوشنگ کامکار، شماری از آثار خود را (در منزل هوشنگ کامکار) به نمایش گذاشته بود.

نقاشی‌های او در قطع و اندازهٔ نقاشیهای پرده‌ای، با اقتداری تمام با نگاهی انتقادآمیز به فضای پیرامون او، بیش از هرچیز، حاکی از نگرش اعتقادی و دیدگاه آرمانی اوست. در مجموعه اسلایدهایی که مجموعه آثار او را می‌نمایانند، توجه خاص او به نشان دادن مسائل جامعه مصرفی و انتقاد از روندهای نژادپرستانه ونقش رسانه‌های گروهی درجامعه امروز آمریکا و از خودبیگانگی انسان در غرب پیداست.

هس با نگاهی دقیق و موشکافانه، تصویر جامع (گرچه چکیده‌وار) از واقعیتهای جاری جامعه را در برابر چشم تماشاگر می‌گسترد. تصویری که با وضوح تمام، نه تنها جلوه‌ای از واقعیت، که پرتوی از حقیقت را با صراحتی تکان دهنده، پیش چشمهای حیرتزدهٔ تماشاگر برملا می‌کند.

هس با رسوخ در عمیقترین لایه‌های واقعیت و سپس افشا و برملاسازی زوایای پنهان آن، پرده از روی واقعیتها برمی‌گیرد. با شگفتی درمی‌یابیم که هس، تنها به افشای آنچه از نگاه پنهان مانده، بسنده نمی‌کند؛ بلکه آن را رسوا می‌کند. بدین گونه، تماشاگر خود را جدی‌تر از آن می‌گیرد که در تدارک ارضاء نیازهای بصری خام دلانهٔ او برآید. فردریک هس در بیشتر آثار خود، حضوری تعیین کننده دارد. در واقع، تماشاگر از زاویهٔ دید اوست که به مسائل می‌نگرد و چنین است که همه جا حضور مؤکد او با تمامی تعهد و نگاه ویژه‌اش احساس می‌شود. و این ویژگی، به هرتقدیر، گاه به ادراک بی‌واسطهٔ تماشاگر آسیب می‌زند.

هس به عنوان یك نقاش مجرب و آزموده، با گزینش زاویهٔ دیدی بسیار دشوار، توانمندی شگرف خود را در ارائه پرسپکتیوی بدیع و پیچیده نشان می‌دهد.

در بیشتر آثار این مجموعه، هس از بالا به پایین می‌نگرد. پرسناژهای او با چهره‌های کبود و دفرمه، زیر سیطرهٔ نیرویی اهریمنی در زمینه‌ای از رنگهای تند و درخشان، در حصار تنگ عادتهای خویش مسخ شده‌اند. مضمون اصلی آثار هس را از خودبیگانگی و مسخ انسانها تشکیل می‌دهد.

عمده‌ترین وجه آثار این مجموعه، گرایش آشکار نقاش به «فوتورئالیسم» است که از حیث کاربرد عناصر و تکنیك، به اکسپرسیونیسم می‌گراید.

فردریك اسکات‌هس، در سال ۱۳۳۴ در شهر بالتیمر واقع در ایالت مریلند متولد شده و در سال ۱۳۵۶ از دانشگاه ویسکانتین در مدیسون در رشته نقاشی فارغ‌التحصیل شده است. مدارج تحصیلی او قابل اعتناست.

او سپس برای فراگیری تکنیك‌های برتر به اتریش رفته و در سال ۱۳۵۸ وارد آکادمی هنرهای زیبای وین شده است. هس تا سال ۱۳۶۲ در این مؤسسه هنری به تحصیل و تحقیق مشغول بوده است.

آثار او مورد توجه منتقدان و محافل هنری قرار گرفته است. بسیاری از نشریات معتبر از جمله نیوآرت اگزیمنر، آرت ویلتهال. ای. ویکلی، کالیفرنیا ماگزین و لس‌آنجلس تایمز به طور جدی به آثار او پرداخته‌اند.

اسکات هس از سال ۱۳۶۲ تاکنون، جمعاً یازده نمایشگاه انفرادی داشته است. از جمله: دانشگاه کالیفرنیای جنوبی (یو. اس. سی) موزهٔ دیس‌اسه، موزهٔ هنر فرزنو. افزون براین، او در بیش از چهل نمایشگاه گروهی شرکت کرده است. جدیدترین نمایشگاه او با عنوان «افقهای تازهٔ رئالیسم آمریکایی» با حمایت انستیتو هنری فلینت در سراسر آمریکا به نمایش گذاشته شده است «چشم اندازی از کالیفرنیا» در موزهٔ هنر سان‌دیگو، «اعتیاد» در دیوانخانهٔ هنرهای معاصر سانتاباربارا و از «آتلیه: نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی نو از بیست هنرمند کالیفرنیا» در موزهٔ آکلند، از جمله نمایشگاه‌های گروهی دیگری هستند که اسکات هس اخیراً در آنها شرکت داشته است.

آثار هنری اسکات هس جزء کلکسیون دائمی موزهٔ هنر لس‌آنجلس، انستیتو اسمیتسونین، موزهٔ هنر فرزنو و موزهٔ هنرالویوم و... است.

هس، سفرهای متعددی به شهرهای مختلف ایران کرده است. او به دعوت فرهنگسرای بهمن در گالری این مؤسسه، به تهیه آثاری در مورد تجربه‌ها و جستجوهایش در ایران مشغول بود.

تذهیب و تشعیر در موزه هنرهای ملی

موزه هنرهای ملی، به مناسبت دههٔ فجر ۱۳۷۱ با برپایی نمایشگاهی از طرحهای تذهیب و تشعیر، گزیده‌ای از آثار علی درودی، عبدالکریم رفیعی، عبدالله باقری، وفا کاشانی و محمد پاشایی (استادان سرشناس تذهیب و تشعیر) را به نمایش گذاشت.

در تاریخ هنر معاصر ایران، تأسیس (مدرسه صنایع قدیمه) در سال ۱۳۰۹ به کوشش طاهرزاده بهزاد، در محل کنونی موزه ملی، نقطهٔ حرکتی باشکوه و تحسین برانگیز بود که در جریان آن بار دیگر، هنرهای ملّی و سنتی ایران، پس از رکود و توقفی طولانی (از اواخر عصر صفوی تا اوایل قرن حاضر) حیاتی دوباره یافت. این مدرسه که توانسته بود برجسته‌ترین اساتید هنرهای ملی و سنتی را به خود جذب کند، به تدریج مرکز رشد و اعتلای هنرهایی چون مینیاتور، تذهیب و تشعیر، نقشه قالی، سفالگری، قلمزنی، منبت و معرق، خاتم‌سازی و زری‌بافی شد و کارگاههای هنری آن در اندك زمانی كانون فعالیت زبده‌ترین هنرمندان وقت شد.

در برنامهٔ آموزشی مدرسه، تذهیب و تشعیر هم تدریس می‌شد. شادروان استاد میرزاعلی درودی مسئول آموزش هنر شد و شاگردان بسیاری در محضر او به فراگیری این هنر پرزحمت و رنگارنگ پرداختند. از جمله شاگردان استاد درودی که امروز خود از برجسته‌ترین اساتید تذهیب به شمار می‌آیند و آثارشان بی‌اغراق در ردیف بهترین و ماندگارترین نقوش تذهیب در دورهٔ معاصر است، می‌توان از عبدالکریم رفیعی، وفا کاشانی، اسکندانی، پاشایی، نقشه‌جی، محمدعلی هیربُد، علی رهبری، نصرت‌الله یوسفی، عبدالله باقری و... نام برد.

نمایشگاه اخیر سازمان میراث فرهنگی کشور، کوششی است جهت ارائه آثار و معرفی تنی چند از این اساتید. یاد و نام همهٔ عاشقان هنرهای ملی و سنتی گرامی و جاودان باد.

منبع الهام هنرمندان در آفرینش طرحهای گوناگون تذهیب، تشعیر، پیچش گیاهان، خرام حیوانات و پرواز پرندگان و خروش امواج دریا و به طور کلی طبیعت ناب پیرامون آنها بوده است.

از میان این طرحها، اسلیمی از آمیختن گل و بوته‌ها پدید آمده است. برای نمونه گل‌های شاه عباسی از چند شکل معین ساخته شده است. از داخل شدن اشکال در یکدیگر بُته جقّه قهر و آشتی پدید می‌آید.

در تذهیب از نقشهای گوناگونِ اسلیمی مانند اسلیمی‌های توماری، خرطوم فیلی، ماری، پیچیك و اسلیمی دهن اژدهایی استفاده می‌شود.

بر روی گردشهای ختایی نیز برگ و گُل، شاخه و غنچه‌هایی که عیناً همانند نقوش طبیعت نیست، قرار می‌گیرد. ختایی از لابلای خطوط اسلیمی می‌گذرد و فضای خالی ایجاد شده را پر می‌کند.

در رنگامیزی تذهیب، از رنگهای لاجوردی، شنجرف، زرنیخی، سبز و مشکی، زنگاری، مسی، سرنج، سفید آب، صمغ عربی و طلایی استفاده می‌شود.

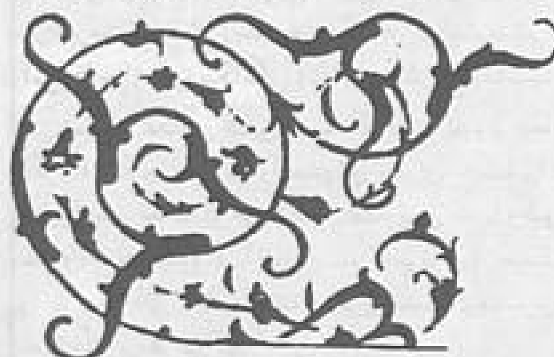
در تشعیر نیز طرحهایی مانند پرنده، آهو، اژدها،



سیمرغ، شیر، پلنگ و مناظر طبیعی را با رنگ طلا به کار می‌برند.

تذهیب که اصطلاحاً به هنر تزیین صفحات کتابهای خطی اطلاق می‌شود، همراه با شکوفایی فرهنگ اسلامی در ایران، رواج یافت. صفحات قرآنها و کتابهای نفیس را با رنگهای گوناگون و طلا تزیین می‌کردند و برای این کار از «گل و بته‌ها» و طرحهای گوناگون استیل ایرانی استفاده می‌کردند و سر لوحهٔ کتابها را می‌آراستند.

حالات و روحیات هر دوره‌ای را می‌توان در هنر



تذهیب آن دوره مجسّم دید. تذهیب کاریهای قرن چهارم هـ.ق ساده و بی‌پیرایه، قرون ۵م. و ۶م هـ.ق متین و منسجم، قرن ۸م. پرشکوه و نیرومند، و قرون ۴م. و ۱۰م. هـ.ق ظریف و تزیینی و تجملی است.

هنر تذهیب را می‌توان نموداری از تحولات هنر تزیینی ایران دانست. تنها مینیاتورسازان تهران و اصفهان، گاه حاشیهٔ تصاویر خود را با استفاده از این هنر، آرایش می‌دهند.

معمولاً اگر تصویر بر کاغذ نخودی رنگ نقش شود، متن آن را به همان رنگ باقی می‌گذارند؛ اما، چنانچه برای تذهیب کاغذ سفید به کاررود، متن آن را با لاجورد به اصطلاح «بوم» می‌کنند. گاه نیز متن تذهیب را با پارچه طلا می‌کشند (قلم مو را به محلول طلا می‌آلایند و بر کاغذ می‌کشند) و سپس آن را با «مهره» صیقل می‌زنند، و بر سطح صاف و براق آن (گل و بتهٔ) ختایی و اسلیمی و... رسم می‌کنند.

متن اصلی هرچه باشد، طرح اشکال را با قلم نازك و مركب بر آن «قلمگیری» می‌کنند؛ سپس با آبرنگها و لاجورد «جسمی» متن اشکال را «بوم» می‌کنند. آن گاه لبهٔ گلها را با ظرافت تمام، با سفیدآب «جسمی» روشن می‌سازند و در بن هر گلبرگی رنگی پرمایه‌تر از رنگ زمینهٔ آن قرار می‌دهند.

هنر تذهیبِ کتاب در چین و ژاپن و برخی دیگر از کشورهای مشرق سوابقی باستانی دارد.

تشعیر، به نقوش حیوانات و طلاکاری که عموماً در حواشی کتب خطی رسم می‌کنند، گفته می‌شود. در اصطلاح، تشعیرسازی یا تشعیراندازی، به نوعی تزیین نسخ خطی گفته می‌شود که در حاشیهٔ نسخ یا مرقعات، معمولاً با طلا به کار می‌برند. نقوش تشعیرسازی خطوط غیر منظّم است که گاه، تصاویر جانوران و بیشتر پرندگان نیز در آنها هست.

در این نمایشگاه، طرح تذهیب ترنج و سرترنج اثر استاد علی درودی، و طرح تذهیب مستطیل و طرح ترنج مذهب با نقش چهار بُته، اثر استاد رفیعی با زیبایی و ظرافتی خاص خودنمایی می‌کند.

همچنین، طرح تذهیب دایره با طرح مینیاتور اثر استاد عبدالله باقری، طرح ترنج مذهب به شکل اسلیمی ماری قرینه و طرح تذهیب به شکل ستارهٔ دوازده پر اثر استاد رضا وفاکاشانی، چند طرح قالی با نقشهای گل شاه‌عباسی و نقشهای ترنج‌وار حاشیه گلدانی اثر استاد محمد پاشایی و طرح بدیع و جذابی به شکل ترنج با نقش ماکیان و سرشیر، به این نمایشگاه جلوه‌ای خاص می‌بخشند.

با امید به اینکه بیش از پیش شاهد توجه و برپایی نمایشگاههایی از هنرهای اصیل ملی کشور خود باشیم.

مهسا پرنیان

نمایشگاه بزرگ کتاب، ویژه دهه فجر و مطالبی دربارهٔ نشر و انتشاراتیها

دکتر علی لاریجانی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، درمراسم گشایش نمایشگاه کتاب در دههٔ فجر، گفت: یك درصد از بودجه کل کشور به توسعه فرهنگی اختصاص یافته است که به دنبال این امر، ۷ میلیارد ریال وام در اختیار بخش فعالیتهای فرهنگی و به ویژه تقویت ناشران قرار می‌گیرد.

وی افزود: دولت و مجلس، امسال توجه بسیار خوبی به بخش فعالیتهای فرهنگی داشتند که از آن جمله، اختصاص بیش از یك میلیارد تومان به بخش صنعت چاپ و نشر کتاب و اختصاص یك درصد از بودجه کل کشور به این امر است.

دکتر لاریجانی درزمینه صادرات کتاب گفت: خیلی از کتاب‌های ما قابل عرضه به سایر کشورهاست و این امرهم اکنون صورت می‌گیرد و این وزارتخانه، درکمتر از یك روز مجوز صدور کتاب را صادر می‌کند.

لازم به تذکر است که در نمایشگاه بزرگ کتاب، ۲۰۰ ناشر با ۲۱ هزار عنوان کتاب شرکت کرده بودند.

دهمین دورهٔ کتاب سال جمهوری اسلامی

مراسم دهمین دوره کتاب سال و نخستین دوره انتخاب ناشر سال جمهوری اسلامی ایران، با سخنان حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی، رئیس جمهوری، در محل تالار وحدت برگزار شد.

به گزارش خبرنگار ما، در این مراسم که جمعی از مسئولان فرهنگی کشور، اندیشمندان و فرهنگیان حضور داشتند؛ رئیس جمهوری، طی سخنانی باارزشمند دانستن برگزاری چنین مراسمی، گفت: در این روزها شاهد فعالیّتهای زیادی در زمینه‌های علمی، فرهنگی و هنری در کشور هستیم. ان شاءالله که امّت اسلامی و انقلاب ما توفیق پیدا کند از این انسانها که منشاء تحوّل و علم و دانش هستند، قدرشناسی کند. بی شک از این طریق جامعه رشد پیدا می کند و کشور، ثبات، عمق و اعتلا می یابد.

آقای هاشمی رفسنجانی گفت: اصولاً دست آوردهای فکری انسانها، ثمره فعالیّت عقل و منطق آنهاست.

وی با تأکید بر این که یکی از کارهای ارزشمند، تحقیق است که به صورت مکتوب درمی آید، گفت: هدف ما نشر علم و انتقال آن است که ناشران نیز در آن سهیم هستند.

رئیس جمهوری افزود: انقلاب ما، مثل انقلاب‌های قرن گذشته و نیمه اوّل قرن حاضر، از کارخانه شروع نشد، بلکه از مدارس که یک کانون فرهنگی است، آغاز شد.

مدرسه، کتاب و تحقیق مال فرزندان اصیل این انقلاب و بنیانگذاران آن است؛ زیرا امام راحل (ره)، مقام معظم رهبری و مسئولان کشور، خودرا منتسب به این قشر فرهنگی می دانند.

آقای هاشمی به توجّه خاصی که در بودجه سال ۷۲ به مقوله فرهنگ شده است، اشاره کرد و گفت: سوبسیدها و حمایتها باید به نفع مردم و به نفع نشر علم و حقیقت استفاده شود، باید طوری باشد که آنهایی که مستحق هستند، از آن بهره مند شوند، باید کتابهای باارزش از حمایت دولت برخوردار شوند.

رئیس جمهوری سپس افزود: بنا داریم وسایل توسعه دانش و علم را از هر جهت تقویت بکنیم. در این راستا، ظرفیّت چاپخانه‌ها را بالا خواهیم برد و کارخانه‌های عظیم کاغذسازی در شمال و جنوب در حال ساخته شدن و یا راه اندازی هستند که ان شاءالله در آینده، با بهره برداری از آنها، جزء صادر کنندگان کاغذ خواهیم شد.

رئیس جمهوری، گسترش کتابخانه‌های عمومی و سیّار در سطح کشور را در ایجاد شرایط مناسب برای نویسندگان و اهل مطالعه مؤثر دانست و افزود:

تشویق کتابخوانی، سیاستی است که در برنامه‌های آینده خود در پی تحقق آن هستیم، به نظر ما هر قدر کتابخوان در جامعه زیادتر باشد، محققان و دانشمندان نیز زیادتر می شوند و این به نفع جامعه است، زمانی که جامعه از این نظر غنی باشد، در هر زمینه‌ای غنی خواهد شد.

دکتر علی لاریجانی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی سخنانی با اشاره به این که همه پیامبران الهی، معجزه‌ای درخور کشش امّت زمان خود داشته‌اند؛ گفت: تنها پیامبر اکرم (ص) با آوردن کتاب، معجزه جاوید از خود بر جای نهاد. در جامعه ما که آیین آن فرهنگ اسلامی است، کتاب دارای والاترین ارزشهاست و به همین خاطر دانشمندان و متفکران ایرانی، همواره مقام کتاب را ستوده‌اند.

دکتر لاریجانی، برگزاری مراسم کتاب سال



جمهوری اسلامی ایران را سنّت نیکویی دانست که ادامه روش علماء و دانشمندان گذشته است و افزود: کتاب، مظهری از صورتهای علمی است که در ذهن دانشمندان نقش می بندد و به نحوی دارای گوهرهایی است که ارزش متعالی و ستودنی دارد.

ایشان سپس به مشکلاتی در زمینه فرهنگ نشر اشاره کرد و گفت: گسترش فرهنگ نشر به عوامل زیادی بستگی دارد که یکی از آنها، توسعه اقتصادی است؛ هرقدر جامعه آبادتر باشد، در آن کتابخوان زیادتر خواهد شد و در نتیجه، در آن جامعه، مؤلف، نویسنده و دانشمند زیادتر می شود.

وی افزود: اقتصاد نشر، وضع سامان یافته‌ای ندارد و بقای آن در گرو توجّه و حمایت از آن است، زیرا فعالیّتهای فرهنگی عمیق، بدون حمایت‌های مادی و معنوی امکان‌پذیر نیست.

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی ضمن قدردانی از اقدام هیأت دولت در اختصاص بودجه در زمینه نشر و تجهیز کتابخانه‌ها گفت:

در تبصره ۳ بودجه، ۷۰ میلیارد ریال به عنوان وام در نظر گرفته شده است که وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مصمم است که امکان استفاده از آن را برای دست اندرکاران نشر کتاب فراهم سازد.

ایشان برگزاری نمایشگاههای استانی کتاب را، قدمی مثبت در زمینه توزیع کتاب دانست و گفت: به دلیل نبود سیستم صحیح توزیع کتاب، اقدام به برگزاری نمایشگاههای استانی شد که از سال آینده، تعداد آنها به ۳ برابر افزایش خواهد یافت، مشارکت همه ناشران با ایجاد بازارچه‌های کتاب در سراسر کشور، مشکلات مکانیزم توزیع را اصلاح خواهد کرد.

وی گفت: نگاهی به کارنامه کتاب سال، در ده سال گذشته، نشان دهنده آن است که در زمینه تألیف کتاب در رشته‌های علوم انسانی فعالیّت زیادی صورت نگرفته است، اما در زمینه کتابهای کودکان و نوجوانان، رشد کمّی و کیفی مناسبی داشته‌ایم.

وی با اشاره به این که در زمینه ادبیّات معاصر، به ویژه در زمینه رمان، ضعف چشمگیری دیده می شود، گفت: مرکزی برای معرفی آثار برجسته در حوزه رمان تأسیس خواهد شد.

بنا به این گزارش، در دهمین دوره کتاب سال جمهوری اسلامی ایران تعداد ۲۹۵۴ عنوان کتاب چاپ اوّل از سوی هیأت داوران مورد بررسی قرار گرفتند و کتابهای برگزیده معرفی شدند که مؤلفین آنها، مورد تجلیل قرار گرفته و جوایزی از دست رئیس جمهوری دریافت کردند و کتب برگزیده به شرح زیر معرفی شدند:

- شناخت شناسی در قرآن، تألیف آیت الله جوادی آملی.
- فهرست موضوعی نسخه‌های خطّی عربی کتابخانه‌های جمهوری اسلامی ایران و تاریخ علوم و تراجم دانشمندان اسلامی، نگارش محمدباقر حجّتی.
- تاریخ مجلّات کودکان، گردآوری و تدوین: منصور حسین زاده.
- بحث در مابعدالطبیعه، ترجمه یحیی مهدوی.
- نهایة الحکمه، ترجمه مهدی تدین.
- روانشناسی مرضی تحولی از کودکی تا نوجوانی، تألیف پریرخ دادستان.
- التمهید فی علوم قرآن، تألیف محمدهادی معرفه.
- الصحیح من سیرة النبی الاعظم (ص)، تألیف جعفر مرتضی العاملی.
- قاموس الرجال، تألیف محمدتقی التستری.
- آمار توصیفی، ترجمه حسن صادقی.



ـ اصول سیاست خارجی و سیاست بین الملل، تألیف عبدالعلی قوام.
ـ اصول حسابداری، تألیف مصطفی علیمدد و نظام الدین ملك آرایی.
ـ تاریخ مختصر زبانشناسی، ترجمه علی محمد حق شناس.
ـ زبانشناسی مقابله ای و تجزیه و تحلیل خطاها، تألیف محمد فلاحی.
ـ حساب دیفرانسیل و انتگرال و هندسه تحلیلی، ترجمه مهدی بهزاد، سیامك كاظمی و علی كافی.
ـ فیزیك برای رشته های فنی، ترجمه محمد ابراهیم ابوكاظمی.
ـ مبانی شیمی تجزیه، ترجمه هوشنگ خلیلی، عبدالرضا سلاجقه و ابوالقاسم نجفی.
ـ نفحات الانس من حضرات القدس، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی.
(شایان ذكر است كه این كتاب از سوی انتشارات مؤسسه اطلاعات منتشر شده است).
ـ روشهای پژوهش در تاریخ، ترجمه ابوالقاسم بیگناه، غلامرضا ذات علیان، مهدی علایی و اقدس یغمایی.
ـ كارتوگرافی، تألیف جعفر مقیمی و مجید همراه.
ـ ژئومورفولوژی، ترجمه فرج الله محمودی.
ـ تاریخ زمین لرزه های ایران، ترجمه ابوالحسن رده.
ـ كتاب الصیدنه فی الطب، به تصحیح و مقدمه و تحشیه عبّاس زریاب خویی.
ـ ژئوتكنیك، ترجمه محمد دانش.
ـ اصلاح نباتات زراعی، تألیف بهمن یزدی صمدی و عبد میشانی.
ـ تئوری بنیادی موسیقی، نوشته پرویز منصوری.
ـ ساختار و تأویل متن، تألیف بابك احمدی.
بنا به این گزارش، ناشران برگزیده سال ۱۳۷۱ به این شرح معرفی شدند:
ـ مركز نشر دانشگاهی.
ـ مؤسسه آل البیت علیهم السلام.
ـ انتشارات علمی.
ـ كتابهای شكوفه (وابسته به انتشارات امیركبیر).
ـ پیام آزادی.
شایان ذكر است كه به مؤلفان و مترجمان هریك از كتابهای برگزیده، ۵۰ سكه بهار آزادی و به هریك از ناشران برگزیده ۲۲ سكه بهار آزادی به عنوان جایزه اهدا شد.

با گروه دستان، در مسیر یك تجربهٔ ارزشمند

گروه دستان از معبری با زنجیره های ربط، همدلی و همرایی می گذرد. خطوط عاطفه و ضرورت در هم می تنند و فاصله ها از میان برمی خیزد. آنجا روی صحنه، فراتر از همه روزمرگی ها، نمایشی از همدلی و همنوایی را به چشم می بینیم و به گوش می شنویم. گروه در جستجوی دریچه ای برای گریز، فرصتی برای رهایی و فضایی برای كمال ـ تنفس در كمال ـ خطر می كند تا در فضایی آسوده پر بگشاید، پشت به دنیای مانوس هر روزه، به این نمایش شورانگیز می نگریم.

در تركیب اعضای گروه، جایی برای سرپرست وجود ندارد. گروه در برخورد خلاق آراء و سلیقه ها، به رأی و صلاحدید جمعی گردن می نهد. زمینه ساز این هماهنگی و انسجام درك مصلحت و احساس ضرورت لحظه است.

اعضای گروه دستان بر آن شده اند تا رأی جمعی را در مفهوم شورایی آن بر زمینه و بستری از بحث و گفت وگوی خلاق به عنوان رأی نهایی پذیرا شوند؛ بدین ترتیب، هر تصمیمی از درون گروه برمی آید و بر گروه برمی تابد.

شاید این نخستین بار باشد كه گروهی بر پایهٔ همدلی و همفكری و براساس تفكری چنین شكل گرفته باشد نخستین آزمون گروه را باید به فال نیك گرفت و به جمع یاران همدل و همرای درود گفت. با این امید كه این تجربهٔ سترگ را پاس دارند. زیرا تجربه های گذشته، از ناپایداری این گونه توافقها حكایت بسیار دارد. آیا گروه دستان، پایداری و تداوم بی گسست این آزمون دشوار را نیز در دستور كار خود قرار داده است؟

كنسرت اخیر گروه دستان در دو بخش تنظیم شده است. بخش نخست بر پایهٔ ردیف دستگاه سه گاه و بخش دوم براساس ردیف همایون ساخته شده است. كلیهٔ اعضاء گروه كوشیده اند. ضمن حفظ شالودهٔ اصلی كار، درچارچوب ابتكارات فردی، بر غنای كار بیفزایند. بدین ترتیب كه با تكیه بر ذهنیات و تداعیهایی كه از ملودیهای سنتی و یا بومی دارند، به بسط و گسترش ملودی اصلی بپردازند.

ابداعات فردی، بیشتر به صورت بداهه نوازی و براساس بهره گیری از تمهای محلی شكل گرفته است كه در اجرای جمعی به صورت ابتكاراتی نو و بدیع در تنظیم، تدوین و رنگ آمیزی سازها و همراهی گروهی (آكمپانیمان) خودنمایی می كند. توجه و حساسیت گروه به حفظ ویژگیهای ریتمیك و ملودیك موسیقی سنتی و محلی، به كار آنها ارزش و اصالت بیشتری بخشیده است.

همدلی و همراهی گروه، نه تنها در یكپارچگی و استحكام اجرای گروهی آنان نمود دارد، بلكه در برخورد و مواجهه افراد گروه با یكدیگر، درصحنه نیز جلوه ای دلپذیر دارد. در اجرای مجموعهٔ آزادی، بشنگ كامكار به شكلی بدیع، هماهنگی و همزمانی اجرا را برعهده دارد. اعضای گروه، بی هیچ دشواری، با نگاه و لبخند، اشارات او را درمی یابند. جاذبه های بصری اجرای گروه دستان، بدین تمهیدات، كم از جاذبه های سمعی و شنیداری نیست.

برنامه در دو بخش مجزا در دستگاه سه گاه و همایون به اجرا در آمد.

بخش نخست «در دستگاه سه گاه»:
۱) مقدمه «جنگ و صلح» اثر علی اكبر شهنازی. تنظیم: حمید متبّسم و باهماهنگی سازهای مضرابی (تار، سنتور، عود،...) و سازهای كششی و نی
۲) ساز و آواز ـ اجرای گوشه های درآمد و زابل: همنوایی حسین بهروزی نیا (عود) و ایرج بسطامی (آواز) با همراهی اردشیر كامكار (كمانچه)
۳) چهار مضراب: ساخته حمید متبسم
۴) ساز و آواز: در گوشه های مخالف، مویه و فرود به درآمد
۵) تصنیف سروسیمین: ساختهٔ محمدعلی كیانی نژاد با شعری از رهی معیری
۶) رنگ سه گاه: ساخته محمدعلی كیانی نژاد: براساس ملودیهای محلی خراسانی

بخش دوم: «در دستگاه همایون»
۱) مقدمه و تصنیف «مهر روز فروز» ساختهٔ محمدعلی كیانی نژاد، شعر از خواجوی كرمانی
۲) ساز و آواز با غزلی از حافظ
۳) تصنیف عقرب زلف ـ شعر و آهنگ از علی اكبر شیدا، تنظیم حمید متبّسم
۴) ساز تنها
۵) چهار مضراب ساختهٔ كیهان كلهر
۶) ساز و آواز
۷) تصنیف بادهٔ شبگیر، ساختهٔ حمید متبسم، روی شعری از حافظ

گروه دستان در سال ۱۳۶۹ تشكیل شد و نخستین دوره كنسرت خود را در اروپا و آمریكا پشت سر نهاد. گروه در دومین دوره كنسرتهای خود در سال ۱۳۷۰ هنرمندان دیگری را نیز به یاری گرفت و با برگزاری كنسرتهای متعدد در ایتالیا، اتریش، آلمان، كانادا و آمریكا به فعالیتهای ارزندهٔ خود تداوم بخشید.

گروه دستان تكیه اصلی كار خود را بر كارگروهی و همنوازی و نقش دادن به همه اجزای تشكیل دهندهٔ گروه نهاده است و بدین ترتیب، به كارگیری هر یك از این اجزاء اعم از آواز و ساز را مبتنی بر نیاز یك اثر موسیقی می داند.

با امید به تداوم كوششها و ثمربخشی تجربه های پربار

م ـ میرزاده

برپایی نمایشگاهی از تابلوهای «پل سزان»

جامع ترین نمایشگاه آثار «پل سزان» از زمان سال ۱۹۳۶، در شهر «توبینگن» گشایش یافت.

به گزارش خبرگزاری آلمان از «توبینگن»، در این نمایشگاه، ۹۷ تابلو حاصل ۴۰ سال عمر پل سزان به نمایش گذارده شد.

این تابلوها از كلكسیون های خصوصی و عمومی در ۱۵ كشور جمع آوری شده است و ارزش آنها ۱/۲ میلیارد دلار برآورد می شود.

در این گالری، آثار پل سزان به عنوان سمبل پدرهنر امروز و نیز نفوذ با اهمیت او بر هنرمندان قرن بیستم، به نمایش گذاشته شد.

آغاز عملیات ساختمانی چاپخانه شماره ۲ مؤسسه اطلاعات

در خجسته سالروز مبعث پیامبر گرامی اسلام، حضرت محمد مصطفی(ص)، طی مراسمی با شکوه، نخستین کلنگ ساخت چاپخانه شماره دو مؤسسه اطلاعات و شرکت ایرانچاپ، در محل جدید این تأسیسات، توسط حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر سید محمد خاتمی، مشاور رئیس جمهوری و رئیس هیات امنای کتابخانه ملی به زمین زده شد.

در ابتدا، آیاتی چند از کلام‌الله مجید قرائت شد و سپس نماینده ولی فقیه و سرپرست مؤسسه اطلاعات، در سخنانی کوتاه اظهار داشت: من وظیفه‌ام فقط این بود که طبق برنامه‌ای که دوستان تنظیم کرده بودند، بیایم و مناسبت خجسته امروز را تبریک بگویم و از صاحب این روز ـ حضرت ختمی مرتبت صلوات‌الله سلامه علیه ـ طلب استمداد و توفیق برای همه حضار بنمایم و خیر مقدم عرض کنم. بگویم که همه شما قدم روی چشم ما گذاشتید و سرافرازمان فرمودید. امروز، هر چه در مؤسسه اطلاعات داریم در پرتو لطفی بود که خداوند شامل حالمان کرده است و یاران و دوستان خوبی را در مؤسسه اطلاعات و شرکت ایرانچاپ نصیبمان کرد.

به یمن وجود این عزیزان است که توفیقات زیادی داشتیم.

به هر حال، امروز این توفیق را داریم که کلنگ یك تأسیسات عظیم و پیشرفته و مورد نیاز کشور را به زمین بزنیم و این برنامه را در یکی از بهترین روزها انتخاب کرده‌ایم و الحمدلله رب‌العالمین، خداوند هم تفضل کرده است که مقدمات این کار در فضای مناسب سر بگیرد... و دوستان و سروران، این کمترین را مفتخر فرمودند. بزرگواری کردند و قدم روی چشم ما گذاشتند.

سپس مهندس سالور، مدیر پروژه چاپخانه شماره ۲ مؤسسه اطلاعات و شرکت ایرانچاپ، طی سخنانی گفت:

قرار است که ظرف چهار ماه و نیم، این مرحله از عملیات ساخت پایان یابد... و بر اساس برنامه تنظیمی، انشاءالله ظرف حداکثر ۳۵ ماه بقیه، این چاپخانه با تمامی ساختمان‌های اداری و فنی آن آماده بهره برداری خواهد شد.

سپس آقای جلال رفیع پس از تهنیت گویی بعثت حضرت رسول اکرم(ص)، طی سخنانی اظهار داشت:

ما در عصری به سر می‌بریم که در این عصر، حتی آرمان‌های مقدس و متعالی‌یی مانند تأمین سعادت و عدالت و هدایت بشر، که هدفهای اصلی ما است، بدون توسعه (با مفهوم حقیقی‌اش) چنانکه درخور نیازهای زمان و مکان ما باشد، قابل تحقق نیست. مثلاً بدون توسعه و تجهیز جامعه در امر پژوهش و دستیابی به ابزارهای مدرن و لازم، چگونه می‌توان فقط با اتکاء به حسن نیّت، اهداف مقدس دینی درخصوص تعلیم و تربیت و «انتم الاعلون» را تحقق بخشید؟

... ما امروز در عرصه کتاب، فیلم، روزنامه، تلویزیون، رادیو و مقولات دیگر با دنیایی مواجه هستیم که هر روز و هر دقیقه و هر ثانیه به یك شیوه و دست آورد جدید می‌رسد.

در ادامه این مراسم، حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر سیدمحمد خاتمی اظهار داشت:

هر حال، اندیشه دینی، اندیشه بسیار پیچیده‌ای است. در طول تاریخ، تعبیرهای مختلفی از دین بوده است. کسی که دلبستگی به اسلام دارد و دلبستگی به مردم و رهایی مردم دارد، همواره نگران این است که مبادا به نام اسلام، اندیشه‌های عاریتی و باطل و اندیشه‌هایی که هیچ تناسبی با زمان و مکان خودشان ندارند، بیایند و غالب شوند. از یك طرف باید حرمت اعتقادات مردم را بگذارد، با وسواس و احتیاط عمل کند که مبادا ایمان و اعتقادات مردم متزلزل شود و مبنای انقلاب هم، همین است. معنای نظم اجتماعی هم، همین است. از طرفی دیگر، از این که مبادا به نام دین، اندیشه‌های منحرف، خرافی و انحرافی بر جامعه حاکم شود. این هم مساله ظریفی را ایجاب می‌کند.

خوب، در مجموعه این جو، کار اطلاع رسانی، بسیار کار دشواری است



درگذشت شاعره معاصر «سپیده کاشانی»

سپیدهٔ کاشانی، شاعره با احساس، متعهد و دردمند انقلابی، روز بیست و یکم بهمن ماه بدنبال یك بیماری طولانی، به دیار باقی شتافت.

وی که برای معالجه به کشور انگلستان سفر کرده بود، به هنگام گفتگوی تلفنی با خانواده‌اش، دچار سکته مغزی شده و در همانجا درگذشت.

پیکر این شاعره دلسوز و مردمی، پس از انتقال به تهران با شکوه خاصی از مقابل تالار وحدت تا بهشت‌زهرا تشییع شده و در آنجا، در میان حزن و اندوه فراوان جامعه ادبی کشور، با دوستداران شعر و ادب وداع گفت.

از سپیدهٔ کاشانی، آثار با ارزش بسیاری به جا مانده است که برخی از آنها بصورت سرودهای انقلابی درآمده و بارها از صدا و سیمای جمهوری اسلامی پخش شده است.

شایان ذکر است که «سپیده کاشانی» در هنگام مرگ ۵۵ سال داشت.

«ادبستان» ضایعهٔ درگذشت این شاعر مردمی و دردآشنا را به جامعهٔ ادبی و هنری کشور و عموم شاعران و نویسندگان و ادبدوستان تسلیت می‌گوید و برای بازماندگان وی صبر و اجر مسئلت دارد.

بهترین‌های سینما در سال ۱۹۹۲

فیلم وسترن «نابخشوده» به کارگردانی «کلینت ایستوود»، از سوی منتقدان فیلم ۲۵ نشریهٔ ملی آمریکا، به عنوان بهترین فیلم سال ۱۹۹۲ انتخاب شد. این فیلم، همچنین برندهٔ جایزهٔ بهترین کارگردانی، بهترین فیلمنامه و بهترین هنرپیشهٔ نقش دوم از سوی جامعه ملی منتقدان فیلم این کشور شده است.

منتقدان، فیلم «بازی گریه» به کارگردانی «نیل جوردن» از ایرلند و فیلم «بازیگر» به کارگردانی «رابرت آلتمن» را به عنوان فیلم‌های برگزیده، انتخاب کردند.

«ایستوود»، «آلتمن» و «جوردن» به ترتیب بهترین کارگردانی اول تا سوم را به خود اختصاص دادند.

فیلم چینی «برپایی فانوس قرمز» به کارگردانی «ژانگ یمو» که مروری بر انقلاب چین است، به عنوان بهترین فیلم به زبان خارجی انتخاب شد.

دیگر جوایز اهدا شده از سوی جامعهٔ منتقدان فیلم آمریکا، بدین شرح اعلام شده است:

■ جایزهٔ بهترین فیلم‌نامه، به «دیوید وب پیپلز» برای فیلم «نابخشوده» و به «جوردن» برای فیلم «بازی گریه» اعطا شد.

■ جایزهٔ بهترین هنرپیشهٔ مرد به «استفان ریا» برای بازی در فیلم «بازی گریه» و به «ایستوود» برای فیلم «نابخشوده» اعطا شد.

■ جایزهٔ بهترین هنرپیشهٔ زن به «اما تامپسون» برای فیلم «هوواردانه» و «سوزان ساراندون» برای فیلم‌های «خواب رونده سبك» و فیلم «نفت»، اعطاء شد.

نمایشگاه «نقاشی و لبخند» در خانه سوره

نمایشگاه «نقاشی و لبخند» از سوی واحد تجسمی حوزه هنری از ۱۴ تا ۲۵ بهمن ماه در خانه سوره برگزار شد.

این نمایشگاه، حاصل تلاش و مطالعهٔ جمعی از مربیان در زمینه خلاقیت‌های کودکان و نوجوانان بود و برخوردهای آنان با یك موضوع خاص و شیوه دست یافتن آنان را به اندیشه‌ها و دیدگاههای تازه نشان می‌داد.

به گزارش روابط عمومی حوزه هنری، نمایشگاهی نیز از آثار سفال «تقی صداقتی» و «ملك دادیار گروسیان» در همین مکان برگزار شد.

از «قونیه» تا «بوسنی»!

از: جلال رفیع



... و سرانجام چهاردهمین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی ایران فرا رسید.

«هلال» انقلاب، ماهپاره انقلاب، سال به سال روشنتر و گسترده‌تر از افق برآمد و اکنون گویی «ماه چهارده» است. هر چند همواره راه و رسم عالم خلقت چنین بوده و هست که ابرهای تیره نیز ماه را در میان می‌گیرند. اما «ماه» اگر ماه باشد، خود را از پس ابرهای تیره هم نشان خواهد داد.

در آستانه ۲۲ بهمن، مهمانان انقلاب از چهار سوی جهان به جمع مردم ما پیوسته‌اند. اما در این میان، جوانان هنرمند «بوسنی و هرزگوین» مهمانانی دیگراند. گویی از صنف دیگر و از جنس دیگراند.

آنکس که بر خاک «ماه» گام نهاده است، شاید چیزی از روشنایی و زیبایی آن نبیند. انگار سنگ می‌بیند و خاک و آتشفشان و بلندی و پستی و فراز و نشیب و پیچ و خم و خوف و خطر. اما آنان که از چهار سوی جهان، چشم بر چهره ماه دوخته‌اند، از مصر، از لبنان، از فلسطین، از بوسنی و از هر جای دیگر، آنان «ماه چهاردهم» انقلاب مردم ایران را متجلی‌تر و متلالی‌تر، با زیبایی بیشتر و با روشنایی بهتر، زیارت می‌کنند.

* * *

جوانان هنرمند بوسنی هرزگوین، «تالار وحدت» را با اشکهایی که همچون مروارید غلتان برگونه‌های حاضران و تماشاگران فرو می‌ریخت، گلاب گونه، شستشو دادند. آتش ۲۲ بهمن در جانشان شعله‌ور شده بود. با آنکه، قبل از آنان اساتید موسیقی، معرکه‌ها کردند. با آنکه استاد محمد موسوی با صدای آسمانی «نی»، جان مولانا را در قبرستان قونیه به وجد و سماع آورد. با آنکه استاد حاج قربان سلیمانی خراسانی با ساز دوتارش و با آوازی که همچون طوفان از اعماق تاریخ برمی‌خاست و گردبادگونه پیش می‌آمد، در و دیوار را مجذوب کرد. با آنکه دو استاد جوان سنتور نواز ـ هر کدام جداگانه ـ مضراب شور و عشق را نه بر سیمهای نازك سنتور بلکه بر تار و پود جان و دل مهمانان نواختند. با آنکه قوّالان پاکستان با آن لباس و شکل و شمایل مخصوص، غزل امام خمینی (من به خال لبت ای دوست گرفتار شدم) را، با شور و غوغای بسیار، همخوانی کردند. با وجود همه اینها...

... باری با وجود همه اینها، جوانان هنرمند بوسنی و هرزگوین، چنان آتشی در نهانخانه دلهای حاضران برافروختند و چنان غوغای محشری در آن میانه برانگیختند، که لحظه به لحظه، صحنه‌های ۲۲ بهمن ۵۷ را در ذهن مسحور شدگان تالار وحدت، زنده می‌کرد، حضور و حیات می‌داد، می‌ساخت و می‌پرداخت و باز می‌آفرید.

دختران سبزپوش با لباسی همرنگ لباس جراحان، در نیمدایره‌ای هلال وار نشستند و پسران نیز با چشم و چهره و روی و موی اروپایی، پیشاپیش خواهران بوسنیایی خویش، در ذیل عنایت و حمایت تصاویر امام عزیز و رهبر بزرگوار انقلاب، و در زیر آبشار نگاه عمیقی که از چشمهای دریا صفت امام (از درون تصویر نصب شده بر بلندای تالار) فیضان و فوران می‌کرد، مظلومانه و هنرمندانه آرام گرفتند.

آرام گرفتند اما مثل اقیانوس آرام. در چشم و چهره اروپایی آنان، تاریخ ۲۲ بهمن ایران خودمان را متجلی می‌دیدیم. جوان بودند. پیدا بود که در ۲۲ بهمن ۵۷، دوران کودکی یا شاید نوجوانی را می‌گذرانده‌اند.

موسیقی «بوسنی و هرزگوین» آغاز شد. امواج موسیقی غریب و مظلوم آنان، در فضای تالار وحدت نمی‌گنجید. انگار «رودکی» به تالار وحدت بازگشته بود و موسیقی «بخارا» را می‌نواخت.

جوانان هنرمند بوسنی و هرزگوین، آتش ۲۲ بهمن ۵۷ را در دلها شعله‌ور کردند. تالار را تکان دادند. دلها را آتش زدند چگونه؟ کجا؟ آنجا که، پس از اجرای چند آهنگ به حالت کر و به زبان بوسنیایی، ناگهان همه را غافلگیر کردند و به زبان فصیح فارسی، زیبا و دلنواز و روح پرور و آتش افروز و همساز و هماواز، خواندند و نواختند که:

کجـایید ای شهیـدان خـدایی
کجـایید ای شهیـدان خـدایی
کجـایید ای شهیـدان خـدایی
بـلا جویـان دشت کـربـلایی

آه، آه که آنان با ما چه کردند؟ هیچگاه، در همه عمر گمان نمی‌بردیم که آواز اروپایی، ساز اروپایی، صدای اروپایی، بتواند خرمن روح و جان ایرانیان مسلمان را اینگونه به آتش بکشد... و سرانجام...

بر آی ای شمس تبریزی ز مشرق
که اصلِ اصلِ اصلِ هر ضیایی!
بر آی ای شمس تبریزی زمشرق
که اصـلِ اصـلِ هـر ضیـایی!

دیگر کسی را، از هیچ صنفی و از هیچ جناحی، تاب و طاقت نمانده بود. قطرات زلال اشك به آرامی از چشمها فرو می‌چکید و برچهره‌ها فرو می‌غلتید. هیچگاه ندیده بودیم که جمعیتی ایرانی، با شکل و شمایل مختلف و حتی ظاهراً (این روزها) متضاد، در تالار رودکی، چنین به وحدت رسیده باشند!

و دیری نپاید که صدای کف زدنهای بی‌سابقه و بی‌اختیار از هر سوی برخاست و تالار را به لرزه درآورد. از قونیه تا بوسنی چقدر راهست؟ نمیدانم! اما کاش می‌توانستم ببینم مولانا با استماع موسیقی «بوسنی» و با شنیدن صدای «کجایید ای شهیدان خدایی»، صدایی که از حلقوم دختران و پسران مو بور چشم آبی بر می‌آید، به چه سماعی بر می‌خیزد و در شبستان ملکوتیان به راستی چه می‌کند؟

دیری نپاید که صدای جوان بوسنیایی در فضای تالار طنین افکند. لحظاتی همه را، بهت و حیرت، درربود. آیا این «عبدالباسط مصری» است که قرآن را و سوره «والفجر» را چنین زیبا می‌خواند؟!

هرچه گویم عشق را شرح و بیان
چون به عشق آیم خجل گردم از آن

* * *

سر و روی آنان، در زیر انبوهی از گلهایی که مثل باران و برف بر فراز صحنه نمایش می‌بارید، غرق شده بود. و لحظاتی بعد، خواهران و برادران بوسنیایی ما، آنهمه گل را و آنهمه گلبرگ را به سوی برادران و خواهران ایرانی خودشان باز گرداندند.

با خویش می‌اندیشیدیم. خدایا آتش ۲۲ بهمن ۵۷ با ما آن کرد که دیدی. ببین با دیگران چه کرده است. موسیقی بوسنی و هرزگوین، موسیقی همه تاریخ است، موسیقی ۲۲ بهمن ۵۷ است، موسیقی ما است، موسیقی انقلاب است که از قلب اروپا به گوش می‌رسد. آیا این، «مضراب انقلاب ایران» است، که بر تارهای یك قلب بزرگ مجروح، در اروپا، نواخته می‌شود؟ چقدر زیبا و شگفت است شنیدن این کلام امید دهنده و آرزومند، از دهان یك جمع جوان اروپایی:

بر آی ای شمس تبریزی ز مشرق
که اصلِ اصلِ اصلِ هر ضیایی

آیا نمی‌توان در ۲۲ بهمن ۷۱، موسیقی بوسنیایی را، موسیقی رودکی را، موسیقی وحدت را، موسیقی مولانا را، موسیقی ۲۲ بهمن ۵۷ را اینگونه ساخت و پرداخت و نواخت:

برآی ای شمس تبریزی زمغرب
که اصلِ اصلِ اصلِ هر ضیایی؟!

نظرخواهی دربارهٔ هنر و ادّبیات بعد از انقلاب اسلامی

بخش اول: کودکان و نوجوانان

● منصورهٔ راعی
(مسؤول گروههای بررسی شورای کتاب کودک):

رشد ادبیات کودکان و نوجوانان بعد از انقلاب اسلامی چشمگیر است



آنچه صاحبنظران و دست‌اندرکاران ادبیات کودکان ایران، به اتّفاق، ادّعان دارند رشد چشمگیر ادبیات کودکان و نوجوانان بعد از انقلاب اسلامی است. این تحوّل، در وهلهٔ نخست، از نظر کیفی و سپس از لحاظ کمّی بر کسی پوشیده نیست گرچه هنوز در آغاز راه است.

دراین سالها تعداد نویسندگان، مصوّران، مترجمان و ناشران سیر صعودی طی می کند. ادبیات انقلاب و ادبیات جنگ در دل ادبیات کودکان ایران جای باز می کنند و به تبع، آثار فراوانی از آنها ـ تالیف، ترجمه، بازنویسی، اقتباس و... ـ در بازار نشر پدیدار می گردد.

ادبیات کودکان امری است بسیار حسّاس و جدّی که در حال حاضر، در کشور ما متوجّه بیش از بیست و پنج میلیون تن از جمعیّت رو به رشد است و بنابراین بررسی تحوّل آن از اهمیّتی خاص برخوردار است و دقت فراوانی را طلب می کند تا آنچه از راههای رفته به دست می‌دهد، سازندهٔ راه آینده باشد.

«شورای کتاب کودک» مؤسسه‌ای است فنی، تحقیقاتی که این امر را بسیار جدّی تلقی کرده و مسؤولانه دنبال می کند. این مؤسسه قریب به سی سال است که به مدد متخصصین، مطالعه و بررسی ادبیات کودکان را ـ به شیوه های گوناگون ـ محور اصلی فعّالیتهای خود قرار داده است و در گروههای بررسی ششگانهٔ خود، همه ساله در حد امکان، چاپ اوّل آثار منتشره را به بررسی دقیق می گیرد و پس از برگزاری نمایشگاه سالانه و جلسات عمومی بحث و گفتگو، حاصل آن را که توسط خانم توران میرهادی نظارت، جمعبندی و تنظیم می شود، در فصلنامهٔ شورا، برای استفادهٔ دست اندرکاران ارائه می دهد.

در اینجا با استناد بر این گزارشها و مرور اهم مطالب و موارد، روند حرکت ادبیات کودکان در ایران را به مطالعه‌ای تطبیقی می گیریم. دراین بررسی، برای امتناع از اطالهٔ کلام، به گونه‌ای انتخابی، نُه سال از دوران پس از انقلاب را مدنظر قرار می‌دهیم.

پیش از پرداختن به مرور گزارشها، یادآوری این نکته ضروری است که آثار مورد بررسی به حوزهٔ «ادبیات» و «خواندنیها» تفکیک می شوند. منظور از ادبیات آثاری است که زائیده نوعی جوشش درونی و خلاقه‌اند. به گفتهٔ خانم میرهادی یک اثر ادبی «اثری است که خواننده را دگرگون می کند. روح او را تلطیف می‌بخشد. در اعماق روح و اندیشه و احساس او رسوخ می کند و تأثیر می گذارد که از آن رها نمی شود. زوایای گوناگون سرشت آدمی را می‌شکافد و امروز و دیروز و فردا را به هم پیوند می‌دهد و آدمها را به هم نزدیک می کند. تخیّل را بارور می‌سازد. خواننده را در عمق تجربه‌های دیگری می‌برد و نگاه آدم را به دنیا عوض

(جدول آماری مقایسه‌ای، انتخابی، معرف نُه سال)

	سال بررسی	کل آثار	فهرست اول	کل تالیف	فهرست اول	کل داستان	فهرست اول	کل بازنویسی	فهرست اول	کل شعر	فهرست اول	کل ترجمه	فهرست اول	غیر داستان	فهرست اول
	۱۳۵۶	۱۴۲	۸۴	۷۷	۴۳	۹۷				۵		۶۵	۴۱	۴۰	
۱	۱۳۵۷	۲۱۸	۱۱۹	۱۷۱	۸۲	۱۶۵				۷		۴۷	۳۷	۴۶	
۲	۱۳۵۸	۳۸۲	۱۱۸	۳۳۳	۷۲	۳۱۰				۱۲		۶۶	۴۶	۵۸	
۳	۱۳۵۹	۳۳۲	۷۲	۲۸۸	۵۳	۲۸۹	۳۴			۶	۲	۱۱۷	۲۰	۱۱۰	۳۲
۴	۱۳۶۰	۳۵۹	۷۴	۱۸۸	۲۵	۲۱۲	۳۲			۸	۴	۱۷۱	۴۹	۱۱۸	۳۸
۵	۱۳۶۱	۲۰۶	۴۹	۱۰۲	۱۴	۱۴۱	۲۳			۸	۵	۱۰۴	۲۵	۵۷	۲۱
۶	۱۳۶۲	۱۸۲	۳۴	۷۸	۹	۱۱۴	۱۹	۳۸	۳	۱۶	—	۶۶	۲۵	۴۴	۱۳
۷	۱۳۶۳	۲۲۹	۶۸	۹۱	۳۳	۱۱۷	۳۰	۳۸	۲	۲۰	۴	۱۰۰	۳۵	۸۱	۳۱
۸	۱۳۶۸	۳۳۹	۹۸	۱۳۶	۱۷	۱۳۷	۴۲	۶	۱	۲۲	۷	۹۶	۴۱	۴۹	۴۵
۹	۱۳۷۰	۲۵۷	۱۰۹	۱۳۸	۳۵	۱۵۴	۵۸	۱۲	—	۲۲	۵	۱۱۹	۱۱	۸۱	۴۶

* خانه‌های خالی دلالت براین دارد که ۱ـ در مورد سه سال نخست اطلاعات کامل نبوده است
۲ـ بازنویسی در تالیف منعکس شده است

می کند.» که در نهایت درخواننده نوعی تعالی و رشد فکری و خلاق پایدار ایجاد می شود.

در حالیکه خواندنیها (کتابهای غیرداستانی) هدفمند هستند و با برنامه ریزی و تصمیم قبلی طرّاحی و تدوین می شوند و پیش می روند. هرکس نمی تواند خالق یك اثر ادبی باشد ولی هرکس با آموزش و تلاش و علاقه مندی می تواند نوعی خواندنی بوجود آورد که در نوع خود ارزشمند باشد و جوابگوی حسّ کنجکاوی مخاطب خود. بنابراین آثاری که آموزش مستقیم می‌دهند، درحوزهٔ کتابهای درسی و کمك درسی قرار می گیرند و از حیطهٔ بررسی در شورا خارج می شوند.

سال ۱۳۵۷

سالی سرنوشت ساز است و از لحاظ ادبیات کودکان سالی پربار و بسیار جالب توجّه. رواج بازار تجدید چاپ کتابهای نایاب. منتها به سلیقهٔ بزرگان و یا در نظر گرفتن جو سیاسی حاکم و نه باتوجّه به نیاز واقعی کودکان و نوجوانان. گرایش قابل توجّه ـ در محتوا ـ به داستانهای واقعی است. بطوریکه اغلب افسانه‌ها نیز زیربنایی از زندگی ملموس و واقعی کودکان پیدا می کنند و بیشتر حکایت از تلاشهای سرسختانه ولی طبیعی و انسانی مردم دارند. دراین آثار می بینیم که قهرمانان واقعی با زندگی دست و پنجه نرم می کنند و در حل مسائل آن مرد و مردانه می کوشند. بیشتر آثار با توجه به فضای خاص سیاسی خلق می شوند. بنابراین انبوه کتابهایی که برای کودکان و نوجوانان انتشار می یابد بیشتر متوجّه گروه سنی سالهای آخر دبستان و نوجوانان است.

مجموعهٔ کتابهای مذهبی بسیار قابل توجّه است و تعداد ناشران مربوط به این آثار قابل ملاحظه. انعکاس جنبش انقلابی ایران، تاثیر مستقیم خود را بر ادبیات کودکان گذارده است و کتابهایی مستقیماً در ارتباط با مسائل انقلاب برای کودکان و نوجوانان نوشته شده است. البته همهٔ آثار از لحاظ کیفیّت در یك سطح نیستند. برخی خواسته اند شعار بدهند و حرفی بزنند و باز بچه‌ها را وسیله قرار داده‌اند. تعداد اندکی با شناخت عمیق از موضوع و خواننده، مسئله را مطرح کرده اند.

دراین سال تعداد کتابهای غیرداستانی بسیار اندکند و خلاءهایی را بوجود آورده اند که از لحاظ پرورش حسّ کنجکاوی خلاق می توانند ضایعه‌ای به حساب آیند.

برای اوّلین بار نسبت ترجمه به تألیف به حدمعقول رسیده است. آثار بسیاری بوده اند که فقط به علّت فارسی بد به فهرست راه نیافتند.

در حوزهٔ نشریات ادواری دو نکته قابل ذکر است: ۱ـ تعطیل مجله‌های پیك ۲ـ ادامهٔ کار کیهان بچه ها با همان روال گذشته

مجموعاً ۸۰ ناشر برای کودکان و نوجوانان آثاری ارائه داده‌اند که فقط ۱۴ ناشر بیش از ۳ کتاب مناسب داشته اند.

آثار برگزیده دراین سال: «آن شب بارانی» از قدسی قاضی نور و «برادر من مجاهد ـ برادر من فدایی» از نادر ابراهیمی، «فصل نان» علی اشرف درویشیان، «آرش» بهرام بیضایی، «اگر آدمها همدیگر را دوست بدارند» نسیم خاکسار، «کاوه» م. به آذین، «روزنامهٔ دیواری مدرسهٔ ما» علی اشرف درویشیان.



یادآوری

رشد ادبیات انقلاب در سال ۱۳۵۸ ایجاب می کرد که هیئت مدیره شورا «خط مشی» و ضوابط و ملاکهای ارزشیابی را یکبار دیگر زیر ذره بین بگذارد و بطور روشنتر اعلام کند. کاری که برایش جلسات مکرر و بحث و گفتگوی فراوان و نوشتن و باز نوشتن لازم بود.

سال ۱۳۵۸

سیر صعودی انتشار کتاب در دو سال اخیر گواه یك خیز بزرگ است. آثار بررسی شده حکایت از امید، تکاپو، دگرگونی و چهره کردن قدرتها و ضعفها دارند. داستان همچنان بخش بزرگی از خواندنیهای کودکان را تشکیل می‌دهد. در مقابل کتابهای غیرداستانی افزایش کمی را نشان می‌دهند. در این سال کودکان و نوجوانان ما به مطالعات اجتماعی و سیاسی گسترده تری دست زده اند که بیشتر جنبهٔ آموزشی و درسی داشته و در حوزهٔ کار شورا نبوده است. به شعر هنوز هم توجه چندانی نمی شود.

درمقابل هر ۵ تألیف یك ترجمه است، که نسبت ترجمه به تألیف را درهم می شکند.

تعداد کتابهایی که به فهرست اول راه یافته‌اند نشانگر پائین بودن کیفیت کتابها در این سال بوده‌اند. ازاین سال شورا، برای ارج نهادن به تلاش نویسندگان جوان، فهرست دومی نیز، به عنوان کتابهایی که نکات مثبتی دارند افزوده است.

این سال، سال رویش نهالهای تازه است (۱۵۰ نویسنده، ۸۰ ناشر)

این سال، سال عطش پایان ناپذیر به مطالعه است (تیراژ کتابها از ۳ و ۵ هزار به ۳۵ هزار می‌رسد). این سال، سال شتاب نیز نامیده می شود (انتشار جزوه های کوچك ۸ صفحه‌ای به جای کتاب، یا طرح به جای داستان). در این سال برای نخستین بار، به آثار کودکان و نوجوانان توجه می‌شود. آثاری به زبانهای آذری و کردی به مجموعهٔ تألیفی افزوده می شود.

ادامهٔ چاپ کتابهای برزرق و برق، کارتونی، عروسکی، داستانهای خلاصه شده و غیر معروف با ترجمه‌های پیش پا افتاده را در سوپرمارکتها، فروشگاهها وکنار خیابانها می توان دید که کوچکترین نشانه‌ای از آنچه بر مردم ما گذشته است ندارند.

درمقابل محتوای کتابهای کودکان و نوجوانان، درمسیر تحوّل واقعی ادبیات کودکان ایران تغییر می کند و ارزشها و برداشتها دگرگون می شود. ادبیات اجتماعی ـ سیاسی و دینی بر آثار سرگرم کننده پیشی می گیرد و تجربیات انقلاب و پس از انقلاب و زندگی و مسائل مردمان و کودکان زحمتکش شهری و روستایی نقاط مختلف سرزمین ما، صحنه‌های اصلی داستانها می‌شوند. نیز ترجمه‌هایی از کشورهای عربی، آمریکای لاتین، چین و شوروی و ویتنام به کودکان عرضه می شود.

در سنین پیش از دبستان و سالهای اول دبستان قالبهای افسانه‌ای و استعاری همچنان از ارجحیّت کمّی و کیفی برخوردارند.

از ضعفهای عمده می‌توان انتخاب استعاره‌های نامناسب، شتابزدگی، نداشتن منطق صحیح، نگرش یك بعدی و روش القایی، همساز نبودن با نیازهای کودکان ایرانی، برخوردار نبودن از صحّت و روایی لازم را برشمرد که سبب کنارگذاردن اثرها از فهرست شده اند.

درمقابل می توان گفت که در آثار نوجوانان قدرتها متمرکز شده است، بخصوص در داستانهای واقعی، موضوع ومحتوای پیام و شخصیتهای متناسب، نیز قدرت گرفتن نویسندگان در ارائه زندگی و عواطف درونی کودکان و نوجوانان شایان توجه است. دراین سال آثار مذهبی بسیاری به چاپ می‌رسند شامل شرح حال، حوادث معین، قصه‌هایی ازقرآن و کتابهای آموزشی.

مجموعهٔ کتابهای غیرداستانی (خواندنیها) با اضافه شدن «مجموعهٔ تاریخ برای نوجوانان» از نوعی تازگی برخوردار شده است. شعر هنوز جای خود را نیافته است. در عین حال «مجموعهٔ شاعران مختلف با حرکت انقلابی» گردآوری شریفی نیا و دو مجموعه از کیانوش و یك شعر بلند (افسانه) از نیما یوشیج قابل توجه اند.

از اتفاقات قابل توجه پدید آمدن آثاری است که کتابهای نویسندگان کودکان و نوجوانان را به نقد موشکافانه گرفته اند.

از آثار برجستهٔ این سال می‌توان: «مرادو» از محمدعلی آزادیخواه، «هنر آدمیان نخستین، هنر تمدنهای پیشین» از رضا علامه‌زاده، «مرداد پای کوره‌های جنوب» از قاضی ربیحاوی و «ما هنوز در راهیم» ازامین‌الله سرابندی را نام برد.

سال ۱۳۵۹

چیزی حدود ۲۷۰ عنوان از فهرست خارج می‌شود. دلایل رد این آثار به شرح زیر است:

تبلیغی بودن. شورا معتقد است آثاری که به قصد تبلیغ بوجود می آیند صداقت لازم را ندارند و عموماً با در نظر گرفتن هدف مشخص و پرداختهای تصنعی نوشته می شوند. تحریف تاریخ، نگرش مطلق، آموزشهای ناقص و مستقیم، اقتباس، ترجمه، نگارش، برداشت فکر دیگران و یا تصاویر کتابهای دیگران، بدون حفظ صداقت از جانب نویسنده و ذکر منبع، به کار بردن استعاره‌های نادرست، استفاده از زبان محاوره و شکسته، سرودن اشعار بی سروته با وام گرفتن سبك از یکی، موضوع از دیگری، و وزنهای

عامیانه از سوّمی، تکرار پیام و تکرار مفهوم.

با همهٔ این نواقص، ادبیات اصیل کودکان همچنان به رشد خود ادامه می‌دهد. کتابهای امسال، بیشتر و بیشتر به عمق اجتماع روستا و شهر، فقر و محرومیت، زندگی و تلاش فرد می‌روند و در نتیجه آثاری اصیل و در عین حال محکوم کننده از بهره کشی و ظلم بوجود می‌آورند. جنگ نیز مقولهٔ پر رنج کتابهایی می شود که ازنزدیک به آن می‌پردازند. داستانهای این دوره جدّی شده‌اند. حکایت، حکایت رنجهاست، درکار نویسندگان اصیل، چهرهٔ انسانیت ابعاد تازه‌ای می‌یابد. ازکتابهای لوکس، اثری در ادبیات واقعی کودکان برجای نمانده است. چاپها خوب ولی ساده و قیمتها مناسبند.

اثر شاخص در این سال «بچه‌های قالیبافخانه» ازهوشنگ مرادی کرمانی است.

سال ۱۳۶۰

بین آثار داستانی و غیر داستانی تعادل ایجاد می شود و کتابهای داستانی افزایش قابل ملاحظه‌ای پیدا می کنند و نسبت تألیف و ترجمه تقریباً برابر است. شعر و نمایشنامه همچنان جایگاه مشخصی ندارند. کمیك، تن تن، کتابهای ظاهرفریب و سوداگرانه، چون ازاساس، بدآموز هستند، در فهرست جایی ندارند. افت درکمیّت و تیراژ مشهود است. (بازگشت به ۳ تا ۵ هزار). پیامها بر محور جنگ تحمیلی عراق علیه ایران، انقلاب و ادامهٔ راه، فقر، مبارزه علیه ظلم و چهره‌های گوناگون مردم ایران استوار است. داستانهایی که از فهرست خارج شدند دلایلی نظیر مفاهیم دور از فرهنگ ایران زمین، بی‌محتوا بودن، تکرار بیش از اندازه، بازنویسی از متون کهن و افزودن نظرهای شخصی، سوءاستفاده از مسائل روز، القایی و شعاری بودن داشته‌اند. همچنین انتخاب نادرست تمثیلها، عدم هماهنگی در موضوع و متن، پندآموزی ناشیانه، به‌کارگیری ناشیانه از افسانه حیوانات، طرحهای تکراری.

ازنظر زبان نیز کاربرد نثر شکسته، نثرهای شعرگونه و تحمیلی، نثر سنگین و ثقیل بزرگسالان، نثر روزنامه‌ای و غلطهای دستوری بی‌شمار.

معیارهای شورا در بررسی آثار علمی، تاریخی، اجتماعی و دینی صحّت، مستند بودن و ارائه صحیح فارغ از تعصّب است بنابراین آثار عاری از این ویژگیها از فهرست خارج شده‌اند.

مصوران ما هنوز کودکان را دست کم می گیرند و به تصویرگری ناشیانه، بدون هویت و سبك توأم با غلطهای فاحش از نظر طرح و رنگ تن در می‌دهند.

ترجمه افزایش مجدد نشان می‌دهد و در سنینی که کودکان باید با کتابهای ایرانی ملهم از فرهنگ مردم آشنا شوند سهم زیادی به ترجمه داده می شود.

چهارده مجموعه ازآثار کودکان و نوجوانان انتشار می‌یابد که در گردآوری آنها حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی وانتشارات قلم و ققنوس سهم دارند.

کیفیت چاپ و قیمت مناسب است. این سال را می‌توان سال نزول کمّی و صعود کیفی نامید.

آثار شاخص در این سال: «اسماعیل، اسماعیل» از محمود گلابدره‌ای، «آی ابراهیم» از غلامرضا امامی، «مهاجر کوچك» از محمدرضا سرشار



(رهگذر)، «من صلح را دوست دارم» ازنسیم خاکسار.

سال ۱۳۶۱

سال افت کتابهای کودکان در همهٔ زمینه‌هاست. اکثریت کتابها، افسانه است. کمبود آثار درزمینه‌های دین، دانش اجتماعی، زندگینامه، شعر، بازی و سرگرمی و هنر کاملاً به چشم می خورد. از آثار کودکان و نوجوانان تنها چهار مجموعه در دست است. آثار راه یافته به فهرست اول، بخصوص در حوزهٔ تألیف و تصویرگری عاری از نقص نیستند. جنگ آنچنان بازتابی نداشته است. بازنویسی ازمتون کهن، روایات مذهبی، فولکلور و... مورد توجه نویسندگان ایرانی بوده و بیش از نیمی از کتابهای تألیفی را در بردارد ولی کمتر موفق بوده اند.

معایب آثار در محتوا، ساخت و پرداخت، زبان و تصویر هویداست و از بار تبلیغاتی و تصنعی و تقلید و پراکندگی در ارائه اطلاعات نشأت گرفته است.

به منظور راهنمایی نویسندگان و ناشران، شورا مهمترین ایراد و اشکال کتابها را تنظیم و در اختیار آنها قرار می‌دهد.

از آثار شاخص در این سال «قصه‌های من و بابام» ترجمه و تألیف ایرج جهانشاهی، «نخل» از هوشنگ مرادی کرمانی، «هستم اگر می‌روم» و «آنجا که خانه‌ام نیست» از رضا رهگذر، «مجموعهٔ حیوانات» از نشرنو، و «سرگذشت تقویم» ترجمه و نگارش عشرت نظیری را می توان نام برد.

سال ۱۳۶۲

نشر کتابهای کودکان، همچنان در سیر نزولی است، هم از نظر کمی و هم کیفی. تنها ۳۴ اثر است که قابل استفادهٔ بیش از ۱۲ میلیون دانش‌آموز و نوجوان با سواد کشور ما خواهد بود.

آمار این سال می‌توانست با سریالهای مختلف مشهور به کتابهای سوپرمارکتی بالا برود و نشان بدهد که ناشران متعددی بازار کتابهای کودکان را مورد تاخت و تاز قرارداده اند. تعداد آثار کودکان و نوجوانان افزایش داشته است. گرایش به بازنویسی در کنار مسائل متعدد و مخرّب آن سیری صعودی داشته‌اند. دوباره گرایش به استعاره و افسانه جدی می شود. در این سال به استثنای محمدرضا سرشار و هوشنگ مرادی کرمانی، بقیه دنیای واقعیتهای تلخ و شیرین را رها کرده و یا به زمینه‌های کاردستی و یا قصه‌های حیوانات و اشیاء روی آورده‌اند. در این کار نیز ضعف نویسندگان به شکل شتابزدگی، طرح تکراری، انبوه مسائل، گم‌کردن مخاطب، سستی ساخت و پرداخت، زبان محاوره و... هویداست. ادبیات پرشور انقلاب نیز، جای خودرا به نوشته‌های کم ارزش باب روز داده است چرا که کار نوشتن را معدودی بی‌اطلاع از ادبیات و ادبیات کودکان در دست دارند.

رشد ترجمه از منابع آسیایی، آمریکای لاتین و آفریقا که بتدریج رشد می کرد، دوباره متوقف شده و گرایش تغییر جهت داده است و اکثریت کتابها هیچگونه تجانسی بین مطالب، تصویر و مخاطب خود ندارند. در مقابل چند مترجم آگاه آثار بسیار خوبی را انتخاب و به نثر فارسی روان ترجمه کرده اند. نمونه‌ای از آنها عبارتند از: «پیروزی بر شب» ترجمهٔ سیروس طاهباز، «آبگیر لاکپشتها»، «گودال آب» و «قورباغهٔ چاه نشین»، ترجمهٔ فریدون رحیمی، ترجمهٔ جدیدی از «آلیس در شگفتزار» کار مسعود توفان، «بازیهای ورزشی» «چشم، چشم دوابرو» و «۴۲ بازی با ۲۴ چوب کبریت» ترجمه و بازپرداخت ایرج جهانشاهی. در حوزهٔ تصویر پدیدهٔ هترمندانه‌ای رخ نمی‌دهد. در حوزه غیر داستان آثار شایان توجه از ۱۲ کتاب تجاوز نمی کند. بازگشت امیرکبیر به دنیای نشر کودکان، کار جدی انتشارات فاطمی و ورود انتشارات کتاب کودك و نوجوان به بازار کتاب از نکات مثبت است.

آثار برجسته در این سال را «قصه‌های مجید(۳)» کار هوشنگ مرادی کرمانی و «جایزه» از محمدرضا سرشار تشکیل می‌دهند.

سال ۱۳۶۳

در این سال جمعاً ۱۰۰۹ اثر برای کودکان و نوجوانان منتشر می شود که به استثنای ۳۷۱ اثر چاپ اوّل، بقیه چاپهای دوّم و یا سوّم هستند. شورا در این سال موفق به بررسی ۳۲۹ عنوان می‌شود. که در آن تألیف رقمی قابل توجّه را بخود اختصاص می‌دهد.

نویسندگان، از مرحلهٔ یکنواختی پیامها خارج می‌شوند و مسائل تربیتی، احترام به آداب و سنن قومی، خدمت به دیگران زمینه‌های کار آنها می‌شود. دنیای کودکان ملموس‌تر می شود. بین نویسندگان چهره‌های تازه، با اندیشه‌های نو و بکر دیده می‌شود. در عین حال ضعفهای پیشین نیز در اکثریتی مشهود است.

مشکل بازنویسی، بازآفرینی شکلی حاد بخود می‌گیرد. این امر سبب می شود تا شورای کتاب کودك به بررسی و مطالعهٔ دقیقی در این مورد بپردازد و با تشکیل چند سمینار و جلسهٔ سخنرانی بحران را مورد بحث قرار دهد.

در حوزهٔ تصویر، چهره‌های تازه و شیوه‌های ابتکاری و نو در کار مصور کردن کتابهای کودکان دیده می شود و در عین حال در بسیاری موارد مشکلات قبلی خود را، به گونه‌ای دیگر تکرار می کند.

در ترجمه، دقّت بیشتری مبذول می‌شود و بخش

داستانی از تنوع بیشتری در انتخاب برخوردار است. در عین حال، مسائل عمده‌ای را نمی‌توان در این بخش نادیده گرفت، مانند ترجمهٔ مجدد از آثاری که پیشتر با ویژگی و دلنشینی خاصّی ترجمه و چاپ شده بودند، مثل «شازده کوچولو» به «مسافر کوچولو» و ضعفهای دیگری از این دست. در زمینهٔ دانش اجتماعی نیز کمتر کتابی به چشم می‌خورد. از آثار برجسته در این سال «رسم ما سهم ما» از مهدخت کشکولی، «موج بزرگ» ترجمهٔ ثریا قزل ایاغ، «برگها» کار اسماعیلی‌سهی، «چکمه» از هوشنگ مرادی کرمانی هستند.

به سبب طولانی شدن مطلب، ۴ سال را به انتخاب نادیده می‌گیریم و سالهای ۱۳۶۸ و ۱۳۷۰ را به اختصار از نظر می‌گذرانیم.

سال ۱۳۶۸

بررسی آماری نشان می‌دهد که نویسندگان ما، در این سال، بسیار فعال بوده‌اند. در حوزهٔ داستان بیشتر به گروههای سنّی سالهای آخر دبستان و نوجوانان پرداخته‌اند. در گروههای سنّی پیش از دبستان بیشتر به قالب افسانه روی آورده‌اند و در دیگر سالها داستانهای واقعی از جنگ و انقلاب. تلاش نسل جوان ما در این سال از رسیدن به هدفهای ارزنده و دست و پنجه نرم کردن با تلاطم‌های زندگی سخن می‌گوید. گاه، نیز پیامهای فلسفی ـ اجتماعی به کارگرفته می‌شود. روبهمرفته می‌توان گفت که هم برتعداد نویسندگان افزوده شده است و هم بتدریج، نویسندگان ما راه کمال را جستجو می‌کنند و می‌یابند. اگر در این زمینه‌ها بتوانند از عیبهای زیر بپرهیزند، می‌توانند به پیشرفت خود اطمینان بیشتری پیدا کنند.

ـ پرهیز از دوقطبی شدن در داستانهای واقعی. خوبِ خوب و بدِ بد را فقط در افسانه‌های کهن می‌توان یافت.

ـ پرهیز از زیاده نوشتن و طولانی کردن متن. این عیب سبب شد که آثار یکی از نویسندگان توانای ما، در فهرست دوّم بگنجد.

ـ پرهیز از نوشتن موضوعهای سراسر اندوه.

ـ پرهیز از طرح مسائل بزرگان از زبان کودکان.

ـ پرهیز از شتابزدگی در یافتن طرح، توصیف، شخصیّت‌پردازی، بکارگیری زبان و بیان.

ـ پرهیز از پیامهای تکراری.

در حوزهٔ بازنویسی از داستانهای کهن، ۶ اثر بررسی شده نشانگر آن است که نویسندگان کمتر به آثار گذشته روی آورده‌اند و هنوز توانمند در ایجاد پل ارتباطی بین اثر و خواننده نیستند. در حوزهٔ غیرداستان، آثار بیشتر در زمینهٔ صنایع دستی، هنر و سرگرمی و چیستان هستند. یك اثر به زندگینامه پرداخته است.

تدوین کتابهای دینی به سرعت رو به نزول است و تقریباً هیچ اثری به تازگی به دست نویسندگان ما تهیّه نشده است.

در این سال توانایی شاعران جوان ما در ارائه شعرهای خوب، زیبا و پربار و نغز کاملاً روشن شده است. توانایی درك تخیّل کودکان و ایجاد ارتباط با آن نیز از جانب شاعران از نکته‌های امیدبخش است.



شاعران ما خوب می‌دانند که نباید آثارشان را در حد سخن منظوم بپذیرند.

بررسی آثار مصوران ایرانی، این نتایج را به دست می‌دهد: پیشرفت در کار همچنان ادامه دارد ولی معایب نیز به قوّت خود باقی است. در برخی ضعف آناتومی، کمبود حرکت در تصویر، استفاده از تکنیکهایی که محدودیت دارند چون «کلاژ»، ضعف در ارائه حالتها در چهرهٔ انسانی، گرایش به پرکردن فضا بدون در نظر گرفتن ضرورت آنها، بکارگیری رنگهای تند دیده می‌شود. در مورد تصویرگری شعر و متنهای لطیف نیز هنوز راهها و روشهای مناسبی به دست نیامده است. از کارهای برجسته در این قسمت می‌توان از کتاب «آب، یعنی ماهی» کار کریم نصر نام برد.

در بین آثار ترجمه شده، انتخابهای مناسب از داستانهای تخیّل برانگیز دیده می‌شود. از نکات مثبت دیگر گسترده کردن حوزه انتخابیه به قاره‌ها و کشورهای گوناگون را می‌توان نام برد ولی چند دشواری اساسی پیشین بازهم تکرار می‌شود.

آثار برجستهٔ این سال، «کارخانهٔ همه کاره»، با نقاشیهای نورالدین زرین کلك، «داستان آن خمره» کار هوشنگ مرادی کرمانی، «گربه من» از مهدخت کشکولی و «مجموعهٔ هنرهای سنتی ایران» از محمدستاری هستند.

سال ۱۳۷۰

از نظر آماری تفاوت چندانی با سال گذشته دیده نمی‌شود. نسبت تألیف به ترجمه، در مقایسه با سال ۱۳۶۹ کمی افزایش یافته است. قرارگرفتن ۸۰٪ از کل آثار بررسی شده در فهرست‌های اول و دوم (آثاری که نکات مثبتی دارند)، نشانی از بهبود تدریجی کیفیت کتابها دارد. بیشترین آثار نویسندگان ایرانی به فهرست دوم راه یافته‌اند. تعداد کتابهای غیرداستانی، حدود $\frac{1}{2}$ کتابهای داستانی است و اکثر آنها ترجمه‌اند. در گروه نوجوانان فقط یك شعر به چشم می‌خورد. از مجموع ۱۳۸ عنوان کتاب تألیفی فقط ۳۵ عنوان به فهرست اول راه می‌یابد. سی اثر نیز آنچنان بحث‌انگیز می‌شوند که در مجموعهٔ نگاه ویژه برای بررسی مجدد می‌مانند.

در گزارش این سال مهمترین عللی که آثار داستانی را از فهرست اول دور نگاه داشت چنین ذکر شده‌اند: اسارت در بند آموزش مستقیم، نداشتن آشنایی با ادبیات و خواندنیها، ساختار، فنون طرح‌ریزی، اوج و فرود، ارائه شخصیتها و در یك کلام فنون نویسندگی، نداشتن تسلط بر زبان فارسی و فقر واژگانی نویسندگان.

در عین حال آثار چند نویسنده چون احمدرضا احمدی و محمدمحمدی هرکدام با ۶ اثر حوزه‌های تازه‌ای در کار ادبیات کودکان باز می‌کنند.

در بازآفرینی و بازنویسی ضعفها و عدم احساس مسئولیتها همچنان آشکار است. در مجموع یك بازنویسی «هفتخوان رستم» کار مهرداد بهار که از فرازی خاص برخوردار است به سبب تصویرگری نابخردانه و ناآگاهانه از فهرست بیرون می‌رود زیرا ضعف تصویر، هویت و جایگاه اثر را مخدوش داشته است. در حوزه شعر می‌توان گفت که شاعران، کم و بیش، به عالم کودکان نزدیك شده‌اند ولی هنوز اشعارشان از نظر کیفی یکدست نیست. از مضامین تازه استفاده نمی‌کنند و کلامشان آهنگین و تخیّل برانگیز نیست. بیشتر شاعران در دام آموزش مستقیم گرفتارند. هنوز باید از شاعرانی چون محمودکیانوش و پروین دولت‌آبادی که از پیشگامان شعر کودك در ایران بوده‌اند بسیار آموخت.

در حوزه تصویر کار هومن مرتضوی بر «امپراتورسیب زمینی چهارم» شایان ذکر است. ولی به نظر می‌رسد که تصویرگران ما کم و بیش در بند اسارت ضعفهای اساسی خودمانده‌اند. در ترجمه، سال ۱۳۷۰، شاهد برگردان آثاری از نویسندگان برجسته چون کریستینه نوستلینگر، لافونتن، کته رشایس، جیمزهوستون و... بوده است. در زمینه غیرداستان نیز ترجمه‌های خوبی چون «رازهای دره تنگ» را شاهد بوده‌ایم. دو ترجمه مجدد نیز دیده می‌شود که بهتر می‌بود مترجمین تلاش خود را صرف کارهای دیگری می‌کردند. آثار شایان ذکر در این سال عبارتنداز: «در بهار خرگوش سفیدم را یافتم» احمدرضااحمدی، «معدن زغال سنگ»، و «امپراتور سیب‌زمینی چهارم» محمدمحمدی، «آقای هنشادعزیز» ترجمه پروین علی پور و گردش اسرارآمیز در بدن انسان ترجمه رضاروحانی.

نتیجه:

در مقایسه روند حرکت ادبیات کودکان ایران از مرور گزارشهای چندساله نتایج زیر حاصل می‌شود.

ادبیات کودکان ایران، گرچه در آغاز راه، در کار پیشرفت است. این پیشرفت در حوزه تألیف به جایی می‌رسد که به شورای کتاب کودك اجازه می‌دهد برای اولین بار نویسنده‌ای را از ایران کاندید جایزهٔ جهانی اندرسن کند. [این جایزه به نویسنده و تصویرگری داده می‌شود که در تعالی ادبیات کودکان جهان سهمی پایدار داشته باشد. جایزه اندرسن را نوبل ادبیات کودکان نیز می‌گویند.]

هوشنگ مرادی کرمانی به خاطر مجموعه آثارش که در آنها چهرهٔ کودکان و نوجوانان روستایی و کارگر ایرانی را به مدد زبانی قوی در طنزی تلخ ولی لطیف به تصویر می‌کشد و نیز به سبب بهره‌گیری از غنای فولکلوریك برای سال ۹۲ـ۹۱ کاندید می‌شود و در

ژوری اندرسن ۱۹۹۲، در بین ۱۸ کشور شرکت کننده، بعداز خانم ویرجینیاهامیلتن نویسنده آمریکایی قرارمی گیرد.

نویسندگانی پرکار، با دیدگاه و زبانی نو، هرکدام با چند اثر برجسته، خلاق و بدیع چهره می کنند و جایگاه خاصی در ادبیات کودکان ایران به دست می آورند. از آن جمله اند:

احمدرضااحمدی که سالها پیش با دو اثر «هفت روز هفته داریم» و «من حرفهایی دارم که فقط شما بچه‌ها باور می کنید» قدم به حوزه ادبیات کودکان گذارده بود، در سالهای ۶۹ و ۷۰ مجدداً با ۸ اثر به ارائه آثار تجریدی یا به زبانی سوررئال در صحنه ظاهر می شود و به بیان احساس لحظه‌ای کودکان، اندیشه و تخیّل آنان می پردازد و خط حرکت آنها را در کلامی شاعرانه، زیبا و لطیف ثبت می کند.

محمدمحمدی نویسنده جوانی که در سال ۱۳۶۷ با اثری ارزنده و متحول «فضانوردان در کوره آجرپزی» به صحنه ادبیات کودکان می آید، تا سال ۱۳۷۰ مجموعاً با ۹ اثر در حوزه ادبیات کودکان ایران پیشرو نویسندگان خلاقی می شود که با زبان و دیدگاهی تازه و ذهنی متحوّل مطرح می شوند.

بدون شك آثار بدیع دیگر از نویسندگان توانمند داشته‌ایم که در اینجا به دو مورد فوق به سبب تنوع و کثرت کار اشاره داشتیم.

حضور آثار ناب در ادبیات کودك که انگشت شمارند مانع از این نمی شود که بگوییم تعداد کثیری از نویسندگان جوان ما باید راه درازی را بکوبند تا مردانه وارد معرکه شوند. تفکیك آثار به دو حوزه ادبیات و خواندنی از نکاتی است که باید تکلیف نویسندگان ما و حوزه فعالیت آنها را روشن سازد تا همچنان شاهد آثار ناب و برگزیده و خواندنیهای ارزشمند برای کودکان باشیم.

در اینجا ناگزیر از ذکر این نکته هستیم که پیدایش حوزه های نو در هنر و ادبیات همواره با مقاومت و تردید مواجه است. این امری طبیعی است. برخی آثار نیاز به زمان دارند تا جایگاه واقعی خود را بیابند.

حوزه تصویر، با برپایی نمایشگاههای مختلف و بخصوص دو نمایشگاه تصویرگران دچار تحول و بهبود کیفی در مورد تصویرگران جوان شده است که باید بن مایه حرکت مصمم و تعالی بخش برای آنها باشد. پیوند پیداکردن مصور با متن از ضروریات کار تصویرگری است که بر اثر مداومت حاصل می شود ترجمه سیر بهبود کیفی خودرا طی می کند ولی در برابر هجوم افراد به سمت ترجمه برای کودکان و نوجوانان ناچیز است. ادبیات کودکان بارها و بارها مورد ساده اندیشی قرار می گیرد و یکی از این موارد موضوع ترجمه است.

بازنویسی و بازآفرینی نیز لنگ لنگان به پیش می‌رود و هنوز مفهوم بازنویسی و بازآفرینی برای بسیاری از کسانیکه دست به چنین کار بزرگی می زنند روشن نشده است و به همین سبب است که فاصله نسل جوان با متون کهن هر آن بیشتر و بیشتر می شود.

روند تکاملی شعر در این بررسی بسیار ضعیف دیده می شود. مفهوم شعر از سخن منظوم تفکیك نمی شود و عناصر خیال در این آثار بسیار کم رنگ است. شاعران و نویسندگان جوان، و نیز تصویرگران و مترجمین باید بدانند که بریدن پیوند از کار گذشتگان و آثار غنی مانع



از پیشرفت ذهن پویای آنان خواهد شد.

در جریان کار نشر ادبیات کودکان پدیده ویراستار و ویراستاری باب شده است و بر تعداد آثار ویراستاری شده هرآن افزوده می شود. از توصیه های شورا به نویسندگان، شاعران و مترجمان گهگاه سپردن اثر به دست ویراستار بوده است ولی این بدان معنا نیست که هویت اثر را مخدوش وزیر سؤال ببرد.

ویراستار در حد حفظ هویت اثر وپیروی از قانونمندیهای نویسنده می تواند در کار دخل و تصرف کند.

کار ناشران از نظر کیفی و کمّی در حال پیشرفت بوده است ولی آیا تیراژهای آثار خوب جوابگوی نیاز نسل جوان رو به رشد این مرزوبوم هست؟ تیراژ آنهم برخی از آثار ما از مرز پنجاه هزار تجاوز نکرده است و این خطری جدی است. لزوم ارائه کیفیت در خور اثر در کار نشر غیرقابل اغماض است.

پیدایی آثاری در حوزه نقد ادبیات کودکان مایهٔ امیدواری است و ضرورت دارد که این آثار با زمان پیش بروند و در حد نقد سنتی و کلاسیك باقی نمانند. با تیراژ و کیفیتی در خور دست‌اندرکاران ادبیات کودکان، جای تأسف بسیار است که مقولهٔ ادبیات کودکان در تحصیلات آکادمیك جدی تلقی نمی شود و هرآن بیشتر رنگ می بازد. بدون تردید این اتفاق ناشی از عدم درك مسئولان از اهمیت ادبیات کودکان است و جایگاه آن در آماده سازی نسل جوان.

دفتر نشر فرهنگ اسلامی: نقاشی عامل عمده‌ای برای شناخت انقلاب و جنگ

پس از انقلاب اسلامی که تأثیرات ناشی از آن در ابعاد گسترده‌ای همهٔ مظاهر فرهنگی، هنری، اقتصادی و اجتماعی را در بر گرفت، ادبیات کودکان نیز با تحولی چشمگیر روبرو شد.

داستانهای دیو و پریان و غول و جادوگر و شاهزاده و قصر بلور و... که ذهن کودکان را اشباع کرده بود و قدرت هر نوع خلاقیت و نوآوری را حتی از نویسندگان آثار کودکان می گرفت، پس از انقلاب دیگر نتوانست جایگاه خود را حفظ کند و این مضامین در برآوردن نیازهای فکری کودکان پس از انقلاب به توفیقی دست نیافت. از این رو، مضامین جدیدی به ادبیات کودکان راه پیدا کرد. کودك این دوره، در کتابهایش با واژه هایی چون انقلاب، رهبر، شهادت، جنگ و اتحاد آشنا می شود. پابپای این مطالعه، تمام مظاهر یاد شده را به چشم می بیند و مشاهده و مطالعه همزمان باعث می شود که او با واقعیت بیش از پیش آشنا شود؛ برعکس گذشته که فقط با خواندن افسانه و خواب و خیالات شیرین وطلایی و داستان آدمهای خوشبخت سرگرم می شد بدون اینکه چنین چیزی را در دنیای واقعیات دیده باشد.

مذهب جایگاه ویژه‌ای در ادبیات کودکان به خود اختصاص داد. همچنین کتابهای علمی و آموزشی به نسبت سابق بیشتر مورد توجه قرار گرفت و از این رهگذر ترجمه کتابها بیشتر عناوین علمی را در بر می گرفت. آثار تألیفی در این مقطع زمانی بیشتر از زمان قبل از انقلاب بود. نقاشی در کتابهای کودکان عامل عمده ای برای شناخت اثرات انقلاب و جنگ بود. در این دوره کودکان، از خود خلاقیتهای بیشتری نشان دادند به طوری که آثارشان تحت مجموعه هایی از قبیل خاطرات انقلاب و جنگ و شبهای بمباران به چاپ رسیده است.

از لحاظ کمّی نیز تیراژ و نوع عنوان نسبت به قبل از انقلاب افزایش یافت. به طور مثال دفتر نشر فرهنگ اسلامی از ابتدای سال ۷۱ تاکنون در حدود ۳۰ عنوان کتاب چاپ اول با تیراژی معادل ۲۵۰ هزار جلد به چاپ رسانده است.

البته قیمت بالای کاغذ و هزینه‌های چاپ بر بهای کتابها اثر مستقیم می گذارد و همین امر شاید سبب شود که ناشران سرمایه خود را برای کتابی کم حجم با تصاویر چهار رنگ که ممکن است بازار فروش پیدا نکند، به کار نگیرند و اگر هم ناشری دست به این کار زد مجبور است با قیمت بالا، کتاب را عرضه کند که این مسأله با توجه به قدرت خرید عامه مردم که از طبقه متوسط هستند شاید سبب افت فروش کتاب کودکان گردد.

امیدواریم در آینده به این مسائل اهمیت بیشتری داده شود تا کتابهای کودکان و نوجوانان که باید سبب رشد فکری آنان گردد و لازمه پیشرفت هر جامعه رو به رشدی است، با بهای کمتری در اختیار نسل آینده ساز کشورمان قرار گیرد.

بهروز غریب پور (کارشناس تئاتر کودکان): هنوز از قلبی که برای کودکان بطپد خبری نیست

ادبیات کودکان پیش و پس از انقلاب تعداد معدودی راستگو و درست کردار داشته و دارد. این عمده ترین چیزیست که باید گفت. اما مهمترین مساله اینست که اگر در ادبیات کودکان نباشد، اگر در هر رخدادی، عملی، اقدامی موجود نباشد فاتحه‌اش را باید خواند. پیش از انقلاب که زبان رمزی سیاسی آنچنان فراگیر شد که اگر موشی به سوراخی نمی‌رفت

و اگر جاروئی هم به دمبش بسته بود، این حتماً شاه بود و آن سوراخ کوچك تمدن بزرگ و آن جارو تمام محالات و غیر ممکن‌ها و چقدر مسخره بود تفاسیر و چقدر مسخره تر بود اصحاب نقد و تفسیر و رمالان و چقدر بیچاره بودند بچه‌ها که دائم می‌بایستی توسط مادران سیاسی شان!! یا احتمالاً پدران سیاستمدارشان!! اوضاع جهان را حل و فصل کنند و دائماً در هر جمله‌ای و هر کلمه‌ای سراغ رمزی و راز ناگفته‌ای باشند که داستانی دارد و نویسنده ای هم دارد که به موقع و زمانی که آبها از آسیابها افتاده باشد مطلبش را رو خواهد کرد و اما بعد از انقلاب اینهم داستانی دارد: نوعی فیلم فارسی سازی است: هر که از مادر قهر کند و از ولایت کوچ، برای بچه‌ها می‌نویسد. داستان وقتی بامزه می‌شود که نویسنده داستان علمی برای کودکان می‌نویسد (در اینجا حق داریم از ایزاك آسیموف به عنوان یك بی گناه یاد کنیم و اصلا او را مقصر نمی‌دانیم که تعدادی نویسنده ژنریك شبیه خودشان و با امتیازات فوق‌العاده پائین تر از خودشان در سرزمین ما بوجود آورده‌اند)

متاسفانه علت عمده اینست که از میان نویسندگان، حتی یك نفرهم فاصله سنی یك ماهگی تا چهل سالگی را طی نکرده است و ایراد به اداره ثبت احوال و اسناد مربوط می‌شود که این دره عمیق را بنام آنها در شناسنامه شان ثبت کرده است و اگر همه این عزیزان (از بالا) به دنیای عجیب و غریب کودکان نگاه می‌کنند به علت میزان زیاد دانششان است که هر چقدر می‌خواهند از دست آن خلاص بشوند امکانش را ندارند. خلاصه در میانِ این انبار، انبارِ کتابِ کودك هنوز از قلبی که برای کودکان بطپد خبری نیست. همه بزرگند و بزرگانه به دنیای کودکانه نگاه می‌کنند.

داوود غفارزادگان (مسؤول گروه قصه کودك و نوجوان واحد ادبیات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی)

البته من آمار دقیقی ندارم، امّا با توجه به اسامی نویسندگان و شاعران و تصویر گران و ناشران کودك و نوجوان و با نگاهی به عنوانهای کتابهایی که چاپ و منتشر شده، به این نتیجهٔ صریح می‌رسم که ادبیات کودك و نوجوان بعد از انقلاب رشد کمّی و کیفی چشمگیری داشته است. شاخص این رشد به لحاظ کمّی تا این اواخر- یعنی تا شروع بحران جدی در کار چاپ و نشر- با افت و خیزهایی، تقریباً حالت صعودی داشته، امّا از نظر کیفی، برای اظهار نظر، نیاز به بررسیهای عالمانه است.

بیشتر هنرمندانی که مخاطبهایشان کودك و نوجوان است ـ بدون اینکه بخواهم حق پیشکسوتها را نادیده بگیرم ـ خود با انقلاب پا گرفتند و قدم به این عرصه گذاشتند. در میان این هنرمندان ما با بینشها و دیدگاههای مختلف ادبی و هنری روبه رو هستیم که گاه با تقابلهایی توأم بوده. البته بعضی از این اصطکاکها ـ مثل هر جریان ادبی دیگر ـ ضروری و منطقی است و باعث تنوع آثار و آرا می‌شود. اما متأسفانه گاه این برخوردها است و باعث تنوع آثار و آرا می‌شود. اما



متأسفانه گاه، این برخوردها الوده به تنگ نظریهای گروهی و باندی است که هیچ ربطی به ادبیات ندارد.
- در این موارد، جبر زمان، با صبر و تأنی‌ای که در جدا کردن سره از ناسره دارد، هر کسی را در جایگاه شایسته خود می‌نشاند.

امّا چیزی که باعث دلگرمی است، تلاش هنرمندان جوانی است که با جدّیت و بی هیچ ساده نگری کودکانه و یا دلبستگی به شهرت تراشیهای اغوا کنندهٔ گروههای ذی نفوذ ادبی ـ سیاسی، شب و روز عرق می‌ریزند تا در این دنیای آشفته دریچه‌ای تازه بر روی مخاطبهایشان بگشایند.

فریبا کلهر (سردبیر سروش کودکان): زیر بنای آنچه امروز به عنوان ادبیات کودکان داریم سالها قبل ریخته شده است

چگونگی ادبیات کودکان در قبل از انقلاب مکرراً مورد پرسش بوده است. جوابها نیز اغلب یکسان است. در جوابهایی که به این پرسش داده شده است کلمات رشد، بالندگی، پیشرفت،... تکرار شده است. به این معنی که همهٔ نویسندگان و صاحب نظران ادبیات کودکان متفق القولند که ادبیات کودکان بعد از انقلاب رشد چشمگیری داشته است. پس اتفاق نظر در این مورد وجود دارد. اما تحلیلها و استدلالها متفاوت است.

انقلاب باعث تحولی اساسی در ادبیات کودکان شد. اما این تحول بیشتر در محتوای ادبیات کودکان صورت گرفت. اکثر نویسندگان قبل از انقلاب الگوی مشخصی داشتند و بر همان اساس قصه می‌نوشتند. این الگو به صورت عرف در آمده بود. ازدواج دختر قصه با قهرمان پرزور و همه فن حریف، زن پدرهای بدجنس با دخترهای زشت و نادختریهای زیبا. دختر فقیری که یك اتفاق کوچك باعث می‌شود که سر از قصر پادشاه در آورد و خلاصه چیزهایی از این قبیل جزء عرف ادبی زمان بود. از آن جا که بیشتر ما نویسندگان کودك به دورهٔ بعد از انقلاب تعلق داریم شاید برایمان دشوار باشد که این عرف را دریابیم. دورهٔ تاریخی قبل از انقلاب، دوران خوش بینی‌های ساده‌لوحانه بوده است. و همین روحیه در قصه‌ها نیز تبلور یافته است. امّا انقلاب بسیاری از واقعیتها را که به دلایل گوناگون پنهان مانده بود، آشکار ساخت. این واقعیات هر چند خشن بودند امّا دستمایهٔ قصه نویسان بعد از انقلاب قرار گرفتند. فقر یکی از آن واقعیتهای ناخوشایند بود که نویسندگان بسیاری به آن پرداختند. و ما در بررسی آنها می‌توانیم عرف ادبی زمانش را دریابیم. «قصه‌های فقر» از الگوی خاصی پیروی می‌کنند. آدمهای فقیر آدمهایی درستکار، با تقوا و مهربان هستند. اما پولدارها درست نقطهٔ مقابل این، صفات را دارا هستند. نهایتاً، آنکه در «قصه‌های فقر» حق دارد و به پیروزی می‌رسد جناح فقیر است. کاری به درست بودن و یا نبودن این اندیشه ندارم. می‌خواهم بگویم که عرفهای ادبی به اجبار در هر زمان وجود دارند و ما برای درك و شناخت این عرفها باید یك فاصلهٔ زمانی حداقل ده ساله را پشت سر بگذاریم. همان طور که امروز وقتی که قصه‌های سالهای اولیه بعد از انقلاب را نگاه می‌کنیم الگوهای خاصی را می‌توانیم تشخیص بدهیم. مثلا به قصه‌های جنگی که برای کودکان و نوجوانان نوشته شده توجه کنید. در قصه‌ها ما سرگذشت نوجوانان را می‌خوانیم که عشق شهادت دارند؛ بیشتر قصه‌ها با شهادت قهرمان قصه خاتمه می‌یابند. مادرها فداکار و برگذشت هستند و فرزندانشان را با روی گشاده به جبهه رهسپار می‌کنند. در واقع تفاوت یك نویسنده مبدع با نویسنده‌ای که از الگوهای زمان خودش پیروی کرده از همین جا مشخص می‌شود نویسندگان نوآور معمولاً به عرفهای ادبی زمان خود پشت پا زده‌اند و به همین دلیل شاید در زمان خودشان مورد بی مهری قرار گرفته‌اند. تعداد این نویسندگان مبدع در زمان ما که دوران بالندگی ادبیات کودکان است بسیار اندك است و در دورانِ قبل از انقلاب از اینهم کمتر. با این حال زیر بنای آنچه امروز ما به عنوان ادبیات کودکان داریم سالهای قبل ریخته شده است و برای ما غیر ممکن است که بخواهیم آن را نادیده بگیریم. اولین تلاشها و قدمها قبل از انقلاب برداشته شده است و ما حق نداریم این تلاشها را ناچیز بشماریم و یا با تحقیر از آن یاد کنیم.

مصطفی رحماندوست (نویسنده و شاعر): کاش این سئوال را دو سال پیش می‌پرسیدید

کاش این سئوال را دو سال پیش و یا لااقل یك سال پیش از من می‌پرسیدید. در آن صورت می‌توانستم با قطع و یقین حرف بزنم و ناامیدانه سخن نگویم.

در یکی از نشستهای جهانی پیرامون ادبیات کودکان، حدود ۹ سال پیش یك خبرنگار ایتالیایی از من پرسید که آیا یك نویسنده در ایران، فقط با کار نویسندگی می‌تواند روزگار بگذراند و چرخ زندگیش را بگرداند؟ من با قاطعیت گفتم اگر مثل یك کارمند روزی ۶، ۷ ساعت کار کند و بنویسد، بله، قطعاً می‌تواند. سال پیش در نمایشگاهی به همان خبرنگار برخوردم. حرفهایی بین ما رد و بدل شد، من بیم داشتم

که به پرسش ۹ سال پیش خودش برگردد. چرا که دیگر نمی‌توانستم بگویم بله؛ این خاطره را گفتم که پوزش پاسخهای چند پهلویم را از خوانندگان ادبستان خواسته باشم.

بله، اگر پیش از این در بارهٔ وضعیت ادبیات کودکان و نوجوانان در سالهای اخیر می‌پرسیدید، می‌گفتم:

«ادبیات کودکان و نوجوانان، قطعاً در سالهای پس از انقلاب رشد چشمگیری داشته است». این رشد از چند جنبه بوده است؛ رشد کمّی، رشد کیفی، رشد عمومی. مسلماً در کنار رشد ادبیات کودکان در ابعاد مختلف، کمبودهایی هم به چشم می‌خورد که گفتنی است.

رشد کمّی ادبیات کودکان را باید در بالا رفتن تیراژ کتابها از یك سو و بالا رفتن آمار تعداد عناوین کتابها و مجلات از سوی دیگر، جستجو کرد. واقعیت این است که تیراژ ۵۰۰۰ جلدی برای یك کتاب خوب، آنهم با پیش بینی فروش آن در پنج، شش سال، جای خود را به تیراژ ۲۰/۰۰۰ تا ۵۰/۰۰۰ جلد، جهت فروش در پنج، شش ماه داده است. تعداد عناوین کتابهای منتشره در هر سال هم به طور متوسط به ۵۰۰ عنوان رسیده است که رشد کمّی حدود ده برابر پیش از انقلاب است. امروزه حدود ۲۵ عنوان مجله برای کودکان و نوجوانان منتشر می‌شود که جای شکر دارد و تیراژ هر مجله هم به طور متوسط پنج برابر تیراژ سالهای قبل از انقلاب است. البته رشد سریع جمعیت، توجیه کننده بخشی از این رشد کمی است، ولی بازهم رشد کمی کتابها و مطبوعات ویژه کودکان و نوجوانان بسیار بیشتر و بالاتر از رشد جمعیت است.
در بارهٔ رشد کیفی سر فصلهای زیر گفتنی است:

۱ـ از تعداد آثار ترجمه شده در حد قابل توجهی کاسته شده است. مطبوعات، بیشتر در اندیشه چاپ آثار تالیفی هستند و جز به ضرورت و نیاز، دست به چاپ آثار ترجمه شده نمی‌زنند. در سالهای آغازین انقلاب کتابهای ترجمه شده از ده درصد هم تجاوز نمی‌کرد، در حالیکه پیش از انقلاب تقریباً ۹٪ بیشتر کتابهای تالیفی نداشتیم. ترجمه‌های پس از انقلاب بیشتر از کتابهای کشورهایی صورت می‌گرفت که با فرهنگ ایرانی همخوانی داشتند. امروزه هم وضع ترجمه بد نیست. حدود ۶۰٪ از کتابهایی که منتشر می‌شود، تالیفی هستند.

۲ـ تألیفها که در آغاز انقلاب بیشتر شعاری و خالی از جاذبه‌های تکنیکی بود، کم کم به سلاح تکنیك هم مسلح شد. به طوری که با جرأت می‌توان گفت تألیفهای خوب و قابل ذکری در چند سال اخیر مشاهده شده است. تألیفهایی که در سطح جهانی و برای بچه‌های جهان قابلیت عرضه و ترجمه شدن دارند.

۳ـ از ویژگیهای دیگر رشد کیفی باید از توجه خاص به شعر سخن گفت. هیچ مجله‌ای نیست که بدون شعر چاپ شود. تاکنون؛ یعنی در این پانزده سال اخیر، بیش از یکصد مجموعه شعر برای بچه‌ها چاپ



شده است. شعر کودك ایران، راه درستی را در پیش گرفته است. راهی که هم لذت بردن از کودکی را به بچه‌ها هدیه می‌کند، هم پلی است میان کودك امروز و ادبیات دیروز. پلی که می‌تواند ریشه‌های فرهنگی بچه‌ها را قوام و قدرت ببخشد.

رشد عمومی ادبیات کودکان و نوجوانان را نیز در سه فصل می‌توان دید:

۱ـ نویسندگان و شاعرانی پیدا شده‌اند که تمام عمر خود را وقف تولید اثر برای بچه‌ها کرده‌اند. به این انتخاب بزرگ افتخار می‌کنند و همواره در پی تقویت خویش برای تولید آثار قوی‌تر هستند. ناشرانی هستند که فقط کارهای ویژه بچه‌ها را چاپ می‌کنند. مثل گذشته نیست که نویسندگان و شاعران و ناشران از سرتفنن و برای خالی نبودن عریضه کاری هم برای بچه‌ها تولید کنند.

۲ـ خانواده‌ها، مدارس و محافل فرهنگی، جای ویژه‌ای برای کتاب و مطبوعات کودکان باز کرده‌اند. جایزه‌های ویژه به کتابهای کودك داده می‌شود. مسابقات گسترده و پر خرجی برای توجه دادن بچه‌ها به کتاب برگزار می‌شود. خانواده‌ها کتاب کودك را به رسمیت شناخته‌اند و برای پر کردن اوقات فراغت بچه‌ها، به کتاب هم نظر مثبت دارند. مربیان و معلمان، کار آمدی کتاب و مطبوعات کودکان را دریافته‌اند.

۳ـ مراکز دولتی و غیر دولتی، ادبیات کودکان را به عنوان یك بخش عمده فرهنگ ساز پذیرفته‌اند، سمینارها و مسابقه‌ها، جایزه‌های ویژه را به این رشته مهم اختصاص داده‌اند. تشکل خاص این بخش از فرهنگ عمومی را پذیرفته‌اند و...

در مجموع رشد کمّی و کیفی ادب، ویژه کودك و نوجوان فضایی پیش آورده است که کار تولید و چاپ و انتشار کتاب و مطبوعات کودکان از حیطه یك یا دو مؤسسه دولتی خارج شده و راه به بازار عمومی و منظر عمومی یافته است.
امّا این منظر دلنشین آسیب پذیریهای عجیبی دارد:

از آنجا که مخاطب ادبیات ویژه کودکان و نوجوانان کسانی هستند که خود «استقلال مالی و فرهنگی» ندارند، امنیت ادامهٔ این رشد را نمی‌توان تضمین کرد. با گفتن این جمله وارد بیان کمبودها شده‌ام. بچه‌ها می‌خواهند. امّا اگر بزرگترها ـ به هر دلیلی ـ نخواهند، رشد متوقف می‌شود. وقتی بار اقتصادی زندگی سنگین و توانفرسا باشد، نیاز به کباب، نیاز به کتاب را می‌خورد و محو می‌کند. کمبودهای اقتصادی خانواده‌ها را مجبور به حذف اقلام غیر ضروری از صورت هزینه‌های معمولی می‌کند. و متاسفانه کتاب جزو نخستین اقلامی است که از صورت خریدها حذف می‌شود. کتابخانه‌ها هم آنقدر نیستند که جای خالی این خرید را پر کنند. اگر هم

تعداد معدودی کتابخانه بچه‌ها وجود دارد، امکان اقتصادی رشد و گسترش و به روز رسیدن کتابهایشان فراهم نیست. مشکل عمده‌تر اینکه در جامعه ما فرهنگ به کتابخانه رفتن وجود ندارد. ما برای خرید و تشکیل یك کتابخانه خانوادگی و شخصی آمادگی بیشتری داریم تا به کتابخانه رفتن و مطالعه در آنجا.

کمبود دیگر، عادت نداشتن خانواده‌ها به مطالعه است. اگر چنین عادتی وجود نداشته باشد، بچه‌ها عادت به مطالعه و لذت از مطالعه را از خانواده‌های خود نمی‌گیرند. به همین دلیل مربیان و معلمان و...

باید دهها برابر تلاش کنند تا لذت مطالعه و عادت به مطالعه را که در کودکی به راحتی می‌شد در نهاد بچه‌ها نهاد، به کودکان و نوجوانان بچشانند. کمبود دیگر، بی توجهی مسئولان امر به ادب کودك و نوجوان است.

مسئولانی که بیشتر به فکر دادن آمار و ارقام هستند و حرکات کارد و پنیری و سهل الوصول را می‌پسندند، حال و حوصله سرمایه گذاری در زمینه‌های فرهنگی را ندارند.

یکی از مجلات دولتی وضع اسف باری پیدا کرده است و در شرف تعطیل و یا سقوط در کیفیت است. با مسئول بالای این امر صحبتی شده است. ایشان فرموده‌اند مجله پنیر نیست که کمبودش زود حس شود، تعطیلش می‌کنیم. دقت بفرمایید با چنین طرز تفکری چه انتظاری می‌شود داشت.

اینها حرفهایی بود که اگر پارسال سئوالتان را می‌پرسیدید، می‌گفتم. امروز باید با کمال تأسف اعلام کنم که اوضاع بد اقتصاد نشر، سخن گفتن از رشد کمی و کیفی را خنده‌دار کرده است. تا پارسال در این اندیشه بودم که امکاناتی فراهم آید که قلمداران حیطه ادب کودك و نوجوان به تحقیق و مطالعه بپردازند و تئوریهای ادبیات رشد یافته کودکان و نوجوانان امروز را تدوین کنند. ولی امروز از این فکرها به سرم راه نمی‌یابد.

جان کلام اینکه مخاطبها، یعنی بچه‌ها اعلام نیاز خود را عملا اعلام کرده‌اند و رشد کمی ادبیات کودکان حاصل این اعلام نیاز است. نویسندگان و شاعران هم راه خود را رفته‌اند و مسئولیت اجتماعی تاریخی خود را انجام داده‌اند. رشد کیفی ادبیات کودکان نیز حاصل این دلسوزی و عمر بازی مقدس است. حال اگر دلی می‌سوزد و آینده‌ای هم وجود دارد که باید به فکرش باشیم، جا دارد که به کتاب کودك لااقل به اندازهٔ پنیر فکر کنیم و مقدمات رشد بیشتر کمی و کیفی آن را فراهم کنیم. آنچه امروز می‌بینیم در این مسیر نیست. امیدوارم که برداشتم بد بینانه باشد.





«مناقب الصوفیّه»

● قطب‌الدین ابوالمظفر منصور بن اردشیر سنجی عبادی مروزی

از جمله صوفیانی که در روزگار خود به شهرت فراوان رسیده است و سرگذشتی خواندنی دارد، یکی «قطب‌الدین ابوالمظفر منصور عبادی» است. معروفیت او بیشتر در وعظ و سخنرانی بوده. اصولا در روزگار وی دوکار بیش از هر چیز اهل علم را بلندآوازه می کرد و آن وعظ و مناظره بود. حیثیت و نام بزرگی که «محمد غزالی» بزرگ (۴۵۰ـ۵۰۵ هـ.ق) از این راه به دست آورده بود، دیگران را برمی انگیخت که بدین طریق روی آورند و ازجمله دیگر نام‌آوران این رشته در این عصر «ابوالفتح محمدبن ابوالقاسم عبدالکریم شهرستانی» (متوفی ۵۴۸هـ.ق) بود.

پدرعبادی، یعنی «ابوالحسین اردشیربن ابی منصور» (و یا به روایت ابن الجوزی: «اردشیر بن منصور») ملقب به «امیر»، نیز واعظی نیکوسخن بود و او هم به «عبادی» شهرت داشت. حسن سیرت وی بر قبول سخنش در میان عامه مردم شام و بغداد می افزود. تاریخ وفات او را چهارصد و نود و اندی نوشته اند. بدین ترتیب در حقیقت پسر او، «مظفر»، پیشه واعظی را از پدر آموخته و به ارث برده بود و شاید بر اثر تربیت خانوادگی به این خط افتاده است. عبادی درسال ۴۹۱ (به قولی دیگر ۴۷۱هـ. ق) به دنیا آمد. مدت‌ها به تحصیل پرداخت. او به دانش‌های مرسوم زمان، به خصوص آنچه در حرفه پدری به کار او می آمد، توجه فراوان نشان می‌داد.

او چندی در قزوین به وعظ مشغول شد واندك اندك بر اثر قریحه و استعداد سخنوری که داشت و معلوماتی که کسب کرده بود، در وعظ و بلاغت ازبزرگان روزگار خود شد و بسیار معروف گردید، چندان که هرکس درباره او چیزی نوشته، اشاره کرده است که در وعظ و سخنرانی یدطولایی داشت و بدین هنر ضرب‌المثل بود وصیت شهرت او همه جا را فرا گرفت.

«عبادی» در دوره ای می زیست که علمای دینی تسلط و نفوذ تام و تمام در پیروان خود داشته و واقعا آن‌ها بوده اند که در شهرها و قراء و قصبات بر مردم حکومت می کرده اند. به حکم و اشاره آنان مریدان از فدا کردن مال و جان ابا نداشتند و یا اگر دردل ناخشنودی از این باب احساس می کردند آن ناخشنودی را اظهار نمی نمودند. «مظفرعبادی»، خود از این تاثیر کلام بسیار برخوردار بود. گذشته از این، بسیاری از امراء، حکام، فرمانروایان و به ویژه خلیفه وقت همواره به دیدهٔ تکریم و احترام در وی می نگریستند و بسیار به او احترام می نمودند. شعرایی چند مانند «عمادی شهریاری»، «قوامی رازی» و... نیز اشعار و قصایدی در مدح او دارند. این واعظ و صوفی بلندآوازه در روز دوشنبه یا پنج شنبه پایان ربیع الآخر سال ۵۴۷هـ. ق در «عسکر مکرم» خوزستان درگذشت. تابوت او را به بغداد بردند و در مقبره «شیخ جنید ابن محمد» در «شونیزیه» دفنش کردند.

مهم‌ترین اثر عبادی التصفیه فی احوال المتصوفه (یا صوفی نامه) نام دارد. این کتاب ارجمند را زنده یاد استاد «غلامحسین یوسفی» تصحیح و تحشیه نموده‌اند. ایشان، هم‌چنین مقدمه‌ای بسیار فاضلانه بر آن نوشته‌اند که مطالب بالا تلخیصی است از بخشی از آن مقدمه. عبادی آثار دیگری نیز دارد که از آن جمله «مناقب الصوفیه» می‌باشد. او در این کتاب از مقامات و احوال و آداب عرفانی و سرانجام از سماع یاد می‌کند. از این رساله ساده و شیرین و خواندنی دو طبع انجام گرفته است: یکی به کوشش استادان دانشمند «محمدتقی دانش پژوه» و «ایرج افشار». و دیگری به وسیله محقق ارجمند جناب آقای «نجیب مایل هروی». در برگزیدن بخش‌هایی از این کتاب چاپ نخست دردسترس ما بوده و از آن استفاده شده است.

شکر و سپاس خداوندی را که به خداوندی سزاست، و حمد و ثنا پادشاهی را که در خداوندی سزای ثناست. خداوندی که این سقف رفیع برکشیده اوست و این فرش وضیع گسترده اوست.

○

و صدهزار صلوات و تحیّات به جان پاك و روضه خاك مصطفی باد که سیدانبیاست و شفیع روز قضاست، و بر صحابه و اهل بیت وی که محبت ایشان سبب نجات ماست، و سلم تسلیماً کثیرا.

○

سمنون ـ رحمةالله علیه ـ گفت: تصوف آن است که هیچ چیز را ملك خود نکنی و خود ملك هیچ کس نشوی، از آنکه اگر چیزی ملك کنی تصرف کرده باشی و اگر ملك کسی شوی تکلف، و تکلف و تصرف در تصوف محال است. کاری است ازلی تا به که دهند، جامه‌ای است بدین حدود تا درکه پوشانند.

○

هر آنکه ظاهر و باطن آراسته گردانید بهترین خلق او باشد، و این معنی درده خصلت پدید آید:

اول طمع بریدن از فضول دنیا را خسیس خوانده‌اند که: «قل متاع الدنیا قلیل». و قصور همت برخسیس نشان خست باشد و ترك او نشان علو همت. و حق تعالی همت عالی دوست دارد و خسیس را دشمن دارد. «انّ الله تعالی یحب معالی الامور و اشرافها و یبغض سفافها».

دوم خلق نیکو است که حق تعالی بدان بر رسول ـ صلی الله علیه و سلم ـ ثنا گفت: «وانك لعلی خلق عظیم». یکی را از حکما پرسیدند که خلق نیکو چیست؟ گفت درحق بدکنندهٔ خود نیکویی کردن.

سوم چشم فروداشتن از عیب خلق که رسول ـ صلی الله علیه و سلم ـ گفته است فرخ کسی که از عیب دیگری به عیب خود باز آید. حکیمی را پرسیدند از بدترین مردم؟ گفت آنکه عیب مردمان بیند و عیب خود نه بیند.

چهارم مروت که خاصیتی روحانی است و صفتی ملکی. حکیمی را پرسیدند که مروت چیست؟ گفت شر خود را از دیگران دور داشتن، و در حدوسع خود راحت رسانیدن.

پنجم حفظ حواس و نگاه داشتن زبان از کلمات زشت که در عقل و شرع حرام است، و چشم فرو گرفتن از هر جایی تا آب روی بر جای بماند، و نگاه داشتن سمع از بیهوده شنودن، و دست بداشتن از هرچه مروت را خلل آرد، و مشام از روایح متغیر، برای مصلحت مزاج. و این حفظ حواس ازمقدمات خصال حمیده است.

ششم سخاوت که هیچ راه نیست به رضای حق ـ سبحانه و تعالی ـ نزدیکتر ازسخاوت، و سخاوت ایثار چیزی است که در تصرف تو باشد در همه احوال.

هفتم قمع غضب که افراط در غضب نشان سبعی است. و فرق میان آدمی و دیگر حیوانات در تقدیم خیر و احتراز شر پدید آید. چون مرد در غضب مفرط بود شریر گردد، پس از حد انسانیت بیفتد. ورسول ـ صلی الله علیه و سلم ـ گفته است که متابعت غضب نشان ضلالت است. و گفته‌اند که غضب غولی است که حلم را در مردم گم کند، و قدر مردم در حلیمی است.

هشتم مخالفت شهوت که سبب رزانت همت و مروت و دیانت است. چون شهوت غالب شود مرد را به همه معاصی درکشد. یك نوع از حب دنیا است. و رسول ـ صلی الله علیه و سلم ـ گفته است: «حب الدنیا راس کل خطیئة». و یك نوع حب جاه است، و رسول ـ صلی الله علیه و سلم ـ گفته است: «ماذئبان ضاریان فی زریبة غنم با سرع فسادافیها من حب الشرف والمال فی دین المرءالمسلم»، دوگرگ درنده در گوسفند بی شبان چندان زیان نکند که دوستی جاه با دین مرد کند. و یك نوع راندن هوا است که در همه طینتها سرشته است، و افراط درین جمله تهور است، و به ترك این جمله گفتن متعذر است، «خیرالامور اوسطها». اعتدال در همه کارها نگاه داشتن نیکو است.

نهم حلم است، بار کشیدن بی‌اعتراضی. عیسی را ـ علیه السلام ـ پرسیدند از حلم. گفت حلم آن است که اگرکسی صدزخم بر یك سوی چهره تو زند دیگر سوی پیش داری بی‌انکاری. دیگری را از حکماء سئوال کردند که حلم چیست؟ گفت نگاه داشتن خاطر از تفکر در چیزی که مردم را به خشم آرد.

دهم [بازداشتن] زبان است از قول چیزی که عزم عمل ندارد، و خلاف ناکردن وعده که صدق و وفا[ی] به عهد افزاینده قدر مردم است، «رجال صدقواماعاهدوالله». این تمام ستایشی است. و رسول ـ علیه الصلوة و السلام ـ گفته است صدق دلیل مردم است به رضاء حق ـ سبحانه و تعالی ـ و درجه مهین دربهشت، و تا توفیق رفیق نگردد بر صدق مواظبت نباشد، و تا محبت حق نباشد این توفیق ندهد. پس صدق ثمره شجره محبت حق است. حکیمان دروغ زن را از درجه مردی بیرون نهند. اول حد انسانیت صدق است.

و این خصال ده‌گانه را مراعات کردن لابدعقل است. از خصال انسانی صدق مقبول‌تر است. چون این خصال پدید آمد مرد آراسته و پیراسته گردد و حرکت او به قدر ضرورت باشد. تا روزی هیچ کاری نکند و بر هوای خود نرود، و از هرچه بگریزد، بگدازد، و روی به بلاء خود آرد، چنانکه مشایخ عصر که در همه چیزها کوتاهی خواسته‌اند و در کمی بوده‌اند نه در بیشی.

○

کسی که بهترین کارها برگزیند مهتر امثال خود باشد. و اوصاف آدمی این دوخصلت نیك است: مختار عقل و مقبول شرع. چون کسی بدین خصال آراسته شد بهترین مردم بود.

○

بدان که نیکوترین خلعتی که حق تعالی آدمی را به ارزانی دارد خاصه متصوفه را خلعت یقین است، و یقین همه خلایق را فضل است و ایشان را فرض است از آنکه تصوف قطع علایق است و قطع علایق جز به مدد یقین حاصل نیاید که چشم دل گشاده شود به کمال قدرت جبروت. هرچه او خواهد همه آن باشد. برخلاف ارادت او هیچ کار نباشد.

○

امیرمؤمنان حسین بن علی ـ رضی الله عنهما ـ گفت که ابوذر غفاری ـ رضی الله عنه ـ می گوید، فقر نزدیك من دوست تر است از غنا، و بیماری دوست تر از صحت. و گفت نزدیك من چنان است که کسی که اعتماد بر اختیار حق تعالی کرد بدو راضی شود، در مقابله اختیار خویش پیش نیارد، نه در رنج و نه در راحت.

❋

بدان که چون مردم راضی شوند از اشغال فراغت یابند، و در فراغت

هیچ کار بهتر از فکرت نیست ـ که پیوسته تفکر می کند در احوال جهان و اوصاف خویش و جلال حق تعالی.

و برای این، رسول ـ صلی الله علیه و سلم ـ گفت فکرت یك ساعته بهتر از عمل شصت ساله بود.

و گفت فکرت حرکت دل است پس از شناختن و طلب حقایق کارها، و مصنوعات حق تعالی میدانی است که تفکر جولان کردن دل است در آن میدان. هرچند که مرد تفکر بیش روی نماید، و چندان که به ادراك حقایق ربوبیت می افزاید اقرار او در عبودیت می افزاید.

*

ابوعلی رودباری ـ رحمة الله علیه ـ گفته است تفکر پنج وجه است:

(۱) فکرتی هست در آیات و علامات حق تعالی، و نتیجه او معرفت است.

(۲) و فکرتی هست در عطای حق تعالی، و نتیجه او محبت است.

(۳) و فکرتی هست در وعید حق تعالی، و از وی رغبت افزون شود.

(۴) و فکرتی در حقایق نفس و رضاء حق تعالی، و حیا ثمره آن است.

و این جمله شرفی عظیم دارد. مرد صاحب نظر باید که پیوسته در آینه فکرت می نگرد و جمال حقایق می بیند.

*

رسول ـ صلی الله علیه و سلم ـ گفته است هرسخن که ذکر حق تعالی نباشد لغو است، و هر خموشی که فکرت نیست غفلت است، و هیچ آفت مرد را ورای غفلت نیست، و هیچ دولت زیادت ازحضور نیست، و نشان حضور تفکر است. چون مرد متفکر بود جمع شود.

*

و محبت تعلق دل است به جمال محبوب و این دو نوع است: محبت خلق و محبت حق. محبت حق تعالی اصل است و محبت خلق فرع، و اصل بر فرع مقدم بود. و از برای این بود که حق تعالی اصل در ذکر محبت نخست از خود گفت که: «یحبهم و یحبونه» و آنجا که حقیقت است اگر مرد را محبت او نبودی هرگز قوت دعوی محبت او نداشتی.

*

یحیی معاذ ـ رحمة الله ـ گوید که محبت آن است که به احسان زیادت نگردد و به بلا کم نگردد.

و گفته اند محبت عاجز کند دل را از ادراك و منع کند زبان را از عبارات.

بزرگان گفته اند صوفی باید که از ده چیز باز آید: از معصیت به طاعت، از بخل به جود، از شك به یقین، از شرك به توحید، از ریا به اخلاص، از گناه به توبت، از دروغ به راست، از غفلت به فکرت، از حرص به استغنا، از غضب به تحمل.

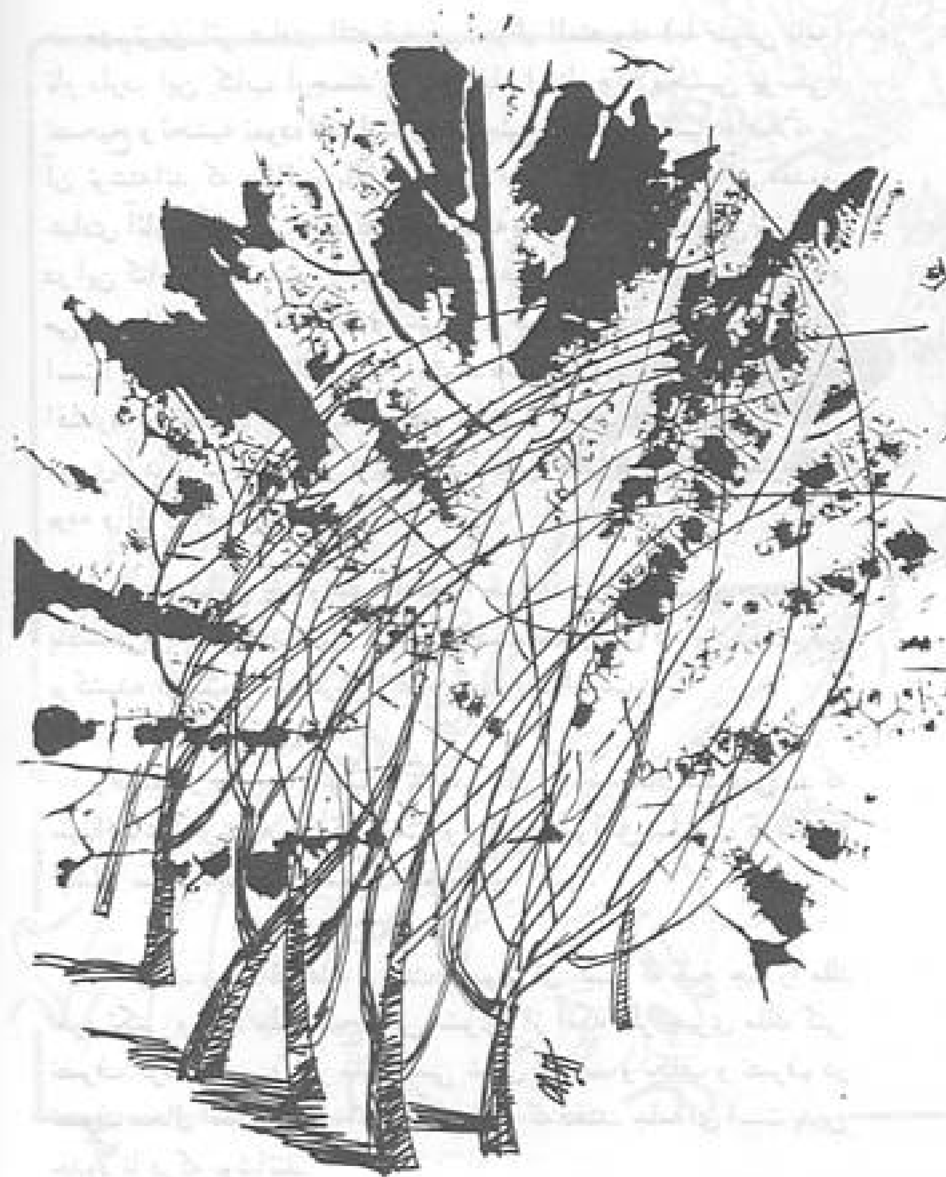
*

و هیچ کار مهم تر ازمعرفت نیست که رسول ـ صلی الله علیه و سلم ـ گفته است چنانکه سقف بر ستون نگاه توان داشت دین در دل به معرفت نگاه توان داشت. معرفت عماد دین است.

و به حقیقت معرفت نتوان رسید از آن که نه بادیه‌ای است که به قدم توان بریدن. حالتی است به توفیق بازبسته، تا حق تعالی به کدام بنده ارزانی دارد و چه قدر روزی کند.

اما عارف در معرفت به کنه آن نرسد که «و ما قدروا الله حق قدره. ای ماعرفوه حق معرفته». چون معرفت حق تعالی عطاء اوست جز به توفیق او بدان نتوان رسیدن.

ماخذ: مناقب الصوفیه، تألیف قطب الدین ابوالمظفر منصوربن اردشیر سنجی ـ عبادی مروزی، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه (و) ایرج افشار. کتابفروشی منوچهری (فرهنگ ایران‌زمین ـ سلسله متون و تحقیقات: شماره ۳۲)، ۱۳۶۲، ۱۶۷ صفحه.



هر خم ابروست قبله ای!

از: صائب تبریزی

قد تو را ز جلوهٔ ناز آفریده اند
روی مرا ز خاك نیاز آفریده اند

لعل ترا، که نقطهٔ پرگار حیرت است
پوشیده تر ز خردهٔ راز آفریده اند

در خیرگی نگاه مرا نیست کوتهی
روی ترا نظاره گداز آفریده اند

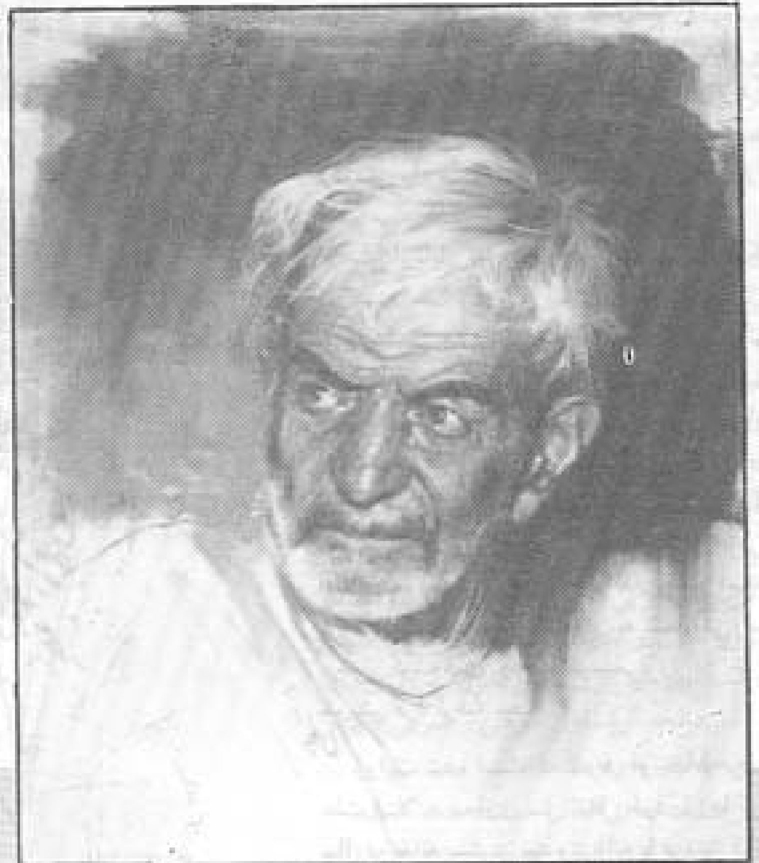
صورت پذیر نیست جمال لطیف یار
دل را چه شد که آیینه ساز آفریده اند

خورشید طلعتان، دل عشّاق را چوماه
صدره به هم شکسته و باز آفریده اند

بهرنیاز، هر خم ابروست قبله ای
یك قبله از برای نماز آفریده اند

از خاکدانِ دهر سلامت طمع مدار
کاین بوته را برای گداز آفریده اند

صائب ز دل شکستگی خود غمین مباش
کان زلف راشکسته نواز آفریده اند



● استادان موسیقی معاصر در شعر استاد شهریار

سوزی نداشت شعر دل انگیز «شهریار» اگر...

■ دکتر ساسان سپنتا

اشاره: چندی قبل شاهد برگزاری مراسم بزرگداشت استاد شهریار، شاعر توانای معاصر بودیم که طی آن سخنرانان و محققین، به بررسی ابعاد مختلف شعر شهریار پرداختند. آنچه در زیر می‌خوانید، نوشتهٔ محققانهٔ آقای دکتر ساسان سپنتا است که اخیراً به دستمان رسیده و در آن به تأثیر موسیقی و موسیقیدانان معاصر بر شعر شهریار پرداخته شده است.

اشعار دلکش و زیبای شهریار سخن، شاعر شیرین کلام معاصر سید محمد حسین شهریار علاوه بر وصفهای بدیع و جاذب شاعرانه و کاربرد مضامین جدید و تصاویر خیال‌انگیز و رعایت تناسب و هم‌آهنگی (هارمُنی) واجهای زبان فارسی و موسیقی شعر و دارا بودن تجسم شیوه زندگی دل‌انگیز روستائی و مشحون بودن از مفاهیم فرهنگ عامه، دارای نکات مهم و اشارات قابل اعتنا از تاریخ هنر معاصر است. شهریار برخلاف برخی از شعرا که به علت هوی و هوس و یا به سائقهٔ شهرت‌طلبی به سرودن شعر پرداخته‌اند، هیچگاه بدون انگیزهٔ معنوی، شعر نسرود و در برخی اشعارش بازتاب همنشینی‌ها و مجالست‌های او با هنرمندان برجسته و پرآوازه ملاحظه می‌شود و آن اشعار واجد مطالب و اشاراتی است که تشریح آن اشارات خود روشنگر بخشی از تاریخ فرهنگ و هنر دوران معاصر می‌باشد. هر کدام از اشعار زیبای استاد شهریار با حوادث و زیروبم‌های زندگی پرفرازونشیب او مرتبط است و از این نظر هرگاه شأن صدور هر شعر توجیه گردد و سرگذشتها و حوادث عبرت‌انگیزی که شاعر با اشارتی کنایه‌آمیز در خلال اشعارش از آنها یاد کرده است ذکر شود، توضیحات اخیرالذکر دربردارنده شمه‌ای از تاریخ هنر معاصر خواهد شد و اشاراتی که استاد شهریار به میان آورده است جهت خواننده آن اشعار روشن

خواهد گردید.

هنرمندانی که با شهریار دوست و معاشر بوده‌اند و شاعر در اشعار خود به نام و خصال آنان اشاره کرده است هرکدام در تاریخ هنر ایران چهره‌ای نام‌آورند و برخی از آنان در اعتلای فرهنگ و هنر این مرزوبوم سهم بسزائی داشته‌اند. از آنجا که شهریار با استادانی در رشتهٔ موسیقی دوست و همنشین بوده است که برخی مانند: ابوالحسن صبا و محمود تاج‌بخش در رشته موسیقی سمت استادی بر نگارندهٔ این مقاله داشته‌اند و برخی دیگر چون: قمرالملوك وزیری، عبدالله دوامی، علی اکبر شهنازی، تاج اصفهانی و تعدادی دیگر از آنها که شهریار به هنرشان ارج نهاده است، محضرشان فیض‌بخش هنر برای نگارندهٔ این سطور بوده است و کمابیش از نزدیك با صفات و خلقیات و فرازونشیب‌های فعالیتهای هنری و ویژگیهای کار آنان آشنا بوده‌ام، بنابراین آنچه شهریار در آن زمینه سروده و در اشعار خود یاد کرده یا حتی به اشارتی زودگذر بسنده کرده است برای این بنده، بسی آشنا و ملموس است و از قرائت آن بسی زمینه‌های مشترك فکری و احساس بین شهریار و نگارنده یافت می‌شود که محصول تداعی روزگار آشنائی با استادان سابق‌الذکر است. چه بسا مواردی را که شهریار به کنایه در ذکر حال استاد نام‌آوری در شعر خود آورده است که مربوط به اوج و حضیض حوادث زندگی آن هنرمند است و چه بسا اشارت تأسف‌انگیز یا ترحم‌انگیزی بر انزوای استادی کرده است که بر اثر آشنائی با حسب حال آن استاد مصداق آن برای نگارندهٔ این مقاله روشن است و در اینجا تا آن حد که حجم مقاله اجازه دهد به توضیح مواردی از آن می‌پردازم.

چه بسا این گونه توضیحات و عرضهٔ اطلاعات جهت محققان و پژوهندگان علاقه‌مند بی‌فایده نباشد و از این جهت است که دیوان شهریار از نظر انعکاس بسیاری از صفات و خصال و حسب حال هنرمندان معاصر شاعر مرجع خوبی برای تداعی سیر و تحول هنر معاصر به شمار می‌آید. بر اثر یادآوری و توضیح موارد مذکور نه فقط بسیاری از خصایص فکری و احساسی شاعر استنباط می‌شود بلکه بخشی از فرازونشیب‌های تاریخ هنر و وضع اجتماعی معاصر شاعر بازگو خواهد شد. در اینجا لازم به ذکر است که گرایش شهریار به تعدادی خاص از هنرمندان که نه فقط ازنظر آفرینش و مهارت هنری سرآمد بودند بلکه از نظر صفات عالی اخلاقی نیز شاخص بوده‌اند، خود نشانه کمال طبع و علو همت شهریار است.

یکی از اولین موارد در اشعار شهریار دربارهٔ هنرمندان، اشعاری است که در وصف استاد سنتور، «**حبیب سماعی**» سروده است. **حبیب سماعی** در صفحات گرامافون که از سنتور او باقی مانده، است با خواننده‌ای بنام «پروانه» نواخته است. پروانه خواننده با احساسی بود که در عنفوان جوانی با سرنوشت اندوهباری درگذشت. شهریار درمثنوی «روح پروانه» پس از توصیف شب مهتاب و جمع دوستان از گرامافونی یاد می‌کند که زینت‌بخش آن جمع بود و صفحهٔ سیاه رنگی از آواز پروانه روی آن گرامافون نهادند و از سوزن گرامافون صدای غم‌انگیزی از خواننده پراحساس برخاست. براثر طنین‌افکن شدن آواز، روح خواننده در نظر شاعر شکل می‌گیرد:

مبهم و روشن چو فروغ امید
گاه پدیدار و گهی ناپدید
تا که غبارش به دامن نشست
شکل پذیرفت و رخی نقش بست
چهره ماتی شد و مهتاب‌گون
ابر بر آن چهره چو زلفی نگون...

شهریار در منظومهٔ خود با استادی در کلام و تشبیهات شعری به توصیف خواننده می‌پردازد که با مشاهدهٔ حیرت شاعر، لبش به تبسم شکفته شده و به شاعر چنین می‌گوید:





من نه پری نه پی دیوانه‌ام
روح ستم دیدهٔ پروانه‌ام

و سپس از ناکامی خود و ناجور بودن زندگی زناشوئی خویش یاد می‌کند تا سرانجام که بیماری سل به درون سینه پردردش راه می‌یابد و با پایان دردناکی طومار هستی او را درهم می‌پیچد.

پس از پایان نقل گفتار «پروانه» شهریار ابتکار عجیبی به کار بسته است و آن این است که بقیه شعر را با وزن دیگری سروده است که در کل نشانهٔ کمال مهارت و توانایی شاعر است. این منظومهٔ بلند در دیوان شهریار چاپ شده است. «پروانه» که شهریار منظومهٔ بلند فوق را درباره او سروده است دخترداییٔ اکرم‌الدوله بود و اکرم‌الدوله دختر صاحب دیوان شیرازی همسر یکی از پسران عضدالملك بود که موسیقی و آواز را از میرزا محمد صادقخان سرورالملك استاد نامور سنتور عهد ناصرالدین شاه آموخته بود. این پروانه زنی حساس و نکته‌دان به شمار می‌رفت که آواز و برخی گوشه‌های ردیف موسیقی را از خواهر رضاعی خویش فرا گرفته بود.

روایت شده است که شوهر او خیاط بوده است که به علت ابتلا به بیماری سل شغل خود را رها کرد و حدود دو سال در خانه بستری بود و پروانه با فروش اثاثهٔ خانه و گاه خوانندگی [در صفحات گرامافون] تأمین معاش خانواده را می‌کرد تا شوهرش درگذشت ولی پرستاری دائم، بیماری سل را از شوهر به او منتقل کرد. صفحات گرامافون که از آواز وی ضبط شده مربوط به اواخر دوران زندگی او است که سل به‌درون سینه اش راه یافته بود و به این مناسبت است که آواز او که در صفحهٔ گرامافون به یادگار مانده است بسی غم‌انگیز و تأثرآور است. بیشتر صفحات گرامافون که پروانه خوانده است همراه با سنتور حبیب سماعی است و چند صفحهٔ دیگر هم با تار قوام یا همراه با سه‌تار خودش ضبط شده است که همراه با آواز، سه‌تار را به شیرینی نواخته است و در برخی صفحات، **مهدی نوائی** (که مقیم اصفهان بود) با نی همراه با آنان نواخته است. این خواننده حدود سال ۱۳۰۸ هجری شمسی به مرض سل درگذشت. شاید سرگذشت غم‌انگیزوی که در عنفوان جوانی درگذشت، با «لاله» دختر با ذوق و با عاطفه‌ای که در دوران دانشجوئی شهریار قسمتی از خدمات منزل او را بدون توقع مزدی انجام می‌داد و او هم در جوانی درگذشت، سنخیت داشته و برای استاد شهریار باعث تداعی باشد، چون مرگ «لاله» شهریار را بسیار اندوهگین کرد و بر سر گور او غزلی ساخت که مطلعش این است:

بیداد رفت «لالهٔ» برباد رفته را
یارب خزان چه بود بهار شکفته را؟!

یکی از دوستان بسیار نزدیك شهریار **سید ابوالقاسم شهیار** همشهری او بود که جوانی خون گرم و فعال و باذوق بود. شخص اخیرالذکر همان است که در سالهای ۱۳۰۸-۱۳۰۹ هجری شمسی دیوان کوچك شهریار را گردآوری و چاپ کرد. سید ابوالقاسم شهیار نیز در سن جوانی به مرض سل درگذشت و شهریار را بسیار اندوهگین ساخت. در دیوان شهریار چند مورد دیگر هم اشاره‌ای به «پروانه»ی سابق‌الذکر شده است. صدای پروانه در آثار ضبط شده از او تنوع تحریر ندارد، شاید این خاصیت ناشی از ابتلا به بیماری سل باشد. یکی از **صفحاتی که پروانه** به همراهی سه تار خود خوانده است **صفحه مثنوی افشار است که مهدی نوائی** نیز با «نی» آواز و سه تار او را همراهی کرده است و خواننده در این صفحه شعر سعدی: «پای سرو بوستانی در گل است» را با لحنی پراحساس و مؤثر خوانده است مهدی نوائی نوازنده مشهور «نی» مقیم اصفهان، از شاگردان استاد نی نایب اسدالله بود که چند صفحه گرامافون نی تنها هم در سال ۱۳۰۸ هجری شمسی از نوازندگی او ضبط شد. در آغاز

تأسیس رادیو، مهدی نوائی گاه به تهران مسافرت می کرد و در برنامه‌های اولیه رادیو ایران (۱۳۱۹ هجری شمسی) شرکت می کرد. اشاره‌ای که شهریار در مطلع غزل **«نوای نی»** کرده است مربوط به مهدی نوائی سابق‌الذکر است:

چه گزارشی است یا رب به تغنی **نوائی**
که به گوش دل بنالد به نوای بی‌نوائی

شهریار در بیت آخر همان غزل گوید:

به **نوائی** این غزل را بفرست شهریارا
که بجز سری نباشد به میان ما سوائی

از پروانه خواننده سابق‌الذکر حدود یازده صفحه گراماقون توسط شرکت «هیزماسترزویس» در تهران ضبط و در انگلستان تکثیر و به بازار عرضه شد. برخی از آنان مانند تصنیف ابوعطا با استفاده از شعر سعدی: «هر کسی را هوسی و سروکاری در پیش» به همراهی تار **قوام** و برخی مانند صفحهٔ **گریلی** و ضربی **شهناز** و صفحه تصنیف **افشار** و صفحهٔ مشهور شور و **شهناز** همراه با سنتور **حبیب سماعی** اجرا شد. شهریار، غزل «الهی خون شوی ای دل» خود را تحت تاثیر صفحهٔ گراماقون **گریلی** و ضربی **شهناز** با سنتور حبیب سماعی سروده است.

این شعر در صفحهٔ سابق‌الذکر خوانده شده است:

دلا دیشب چه می کردی تو در کوی رقیب من
الهی خون شوی ای دل تو هم گشتی رقیب من

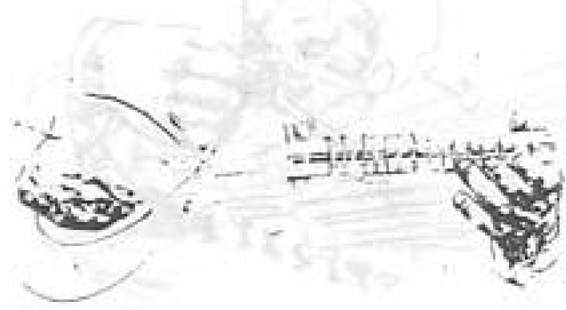
شهریار بیت مذکور را مطلع غزلی قرارداده و براثر تاثیرپذیری از صدا و ساز در اثر اجرا شده، بیت مذکور را تضمین کرده و غزلی ساخته است. ساز **حبیب سماعی** در شهریار اثر بسیار داشت. شهریار در اشعار خود، بویژه در عناوین برخی اشعار خود، به **حبیب سماعی** اشاره کرده است که از آن جمله است: ساز حبیب، مزار سنتور، اشك‌های گریزان، داغ حبیب. **حبیب سماعی** فرزند **میرزا حبیب سماع حضور** بود. **سماع حضور** از استادان سنتور عصر ناصرالدین شاه بود که علاوه بر موسیقی در فنّ کشتی نیز سرآمد زمان به شمار می‌رفت. **میرزا حبیب سماع حضور** دارای روّیهٔ درویشی بود و برای هنر خود، شاز و منزلت بسیار قائل بود. فرزند او **حبیب سماعی** خردسال از ابتدا با سنتور پدر تنبك می‌نواخت و سپس نزد پدر به فرا گرفتن سنتور مشغول شد تا به مرحله‌ای رسید که خود در نواختن این ساز استادی ورزیده گشت. شیوه سنتورنوازی **حبیب سماعی** متنوع و دل انگیز بود. او در معیت پدر خود به مشهد رفت و به خدمت نظام پرداخت. پس از مدّتی از مشهد به تهران منتقل شد و در تهران براثر اصرار دوست خود استاد **ابوالحسن صبا** کلاس آموزش سنتوردایر کرد ولی چون چندان حوصله‌ای برای این کار نداشت کلاس او ادامه نیافت. **حبیب سماعی** تحت تاثیر سرنوشت غم‌انگیز پروانه برای آنکه یادگاری از آواز وی باقی بماند در چند صفحهٔ گراماقون با سنتور اورا همراهی کرده است و اکنون تنها اثری که از سنتور **حبیب سماعی** باقی مانده است همان چند صفحه‌ای است که در زمان حیات پروانه از او ضبط شده است. حبیب سماعی از سال ۱۳۱۹ که رادیو ایران افتتاح شد در برنامه‌های رادیو شرکت کرد و در کنسرت‌های انجمن موسیقی ملی که چند سال بعد به همّت **روح‌الله خالقی** تأسیس شد نوازندگی کرد. شیوه نوازندگی حبیب سماعی در این دوره نسبت به حدود دوازده سال قبل از آن تاریخ که صفحه از او ضبط شده بود پخته‌تر شده بود ولی با این وجود، از دورهٔ نوازندگی **حبیب سماعی** در رادیو در سالهایی که ضبط مغناطیسی به صورت مفتولی (سیمی) تازه تدارك دیده شده بود، نواری باقی نمانده است.

روح الله خالقی ذکر می کرّد که ساز **حبیب سماعی** بسیار دلنشین و جذاب بود و اگر حبیب ساعتها سنتور می‌نواخت، شنونده احساس خستگی نمی کرد. خلاقیّت و تنوّع در اجراهای حبیب به نحوی بود که بداهه نوازی او در هر زمان برای شنونده، تازه و مطلوب بوده است. به همین









مناسبت است که شهریار در شعر خود گوید:

روان دهد به سرانگشت دل‌نواز به ساز
که نبض مرده جهد چون مسیح بود طبیب
صفای باغچه قلهك است و از توچال
نسیم همره بوی قرنفل آید و طیب...

حبیب سماعی فرزند خردسالی داشت که بسیار به او علاقه‌مند بود و آن کودك بر اثر بیماری در خردسالی درگذشت و پدر و مادر را بسیار اندوهگین ساخت. حبیب گاهی می گفت من هم به زودی از پی او خواهم رفت. **حبیب سماعی** پس از ششماه مریضی و بستری شدن در سن چهل و پنج سالگی در سال ۱۳۲۵ در ضعف و نقاهت درگذشت. شهریار براثر انس و الفتی که با حبیب داشت از درگذشت او بسیار اندوهگین شد و اشعار متعددی از جمله غزل «داغ حبیب» را که با مطلع زیر آغاز می گردد در رثای دوست از دست رفته‌اش سرود:

سنتور شد یتیم به داغ حبیب خویش
بیمار شد ترانه به مرگ طبیب خویش

روح‌الله خالقی در چند مقاله که راجع به او نوشته است، می نویسد: «شاید سالها بگذرد و نظیر حبیب را چشم روزگار نبیند ولی افسوس!! که سماعی یادگار و آثاری از خود باقی نگذارد. صفحاتی که با پروانه پر کرده نسبت به سازی که در سالهای اخیر می‌زد قابل مقایسه نیست. سه نفر شاگردی هم که بقول خودش تربیت کرده هنوز تعلیمات خود را کامل نکرده استاد خود را از دست دادند». (مجله موزیك ایران سال ششم شماره ۸ دیماه ۱۳۳۶) منظور از سه نفر شاگردی که تعلیمات خود را کامل نکردند: نورعلی برومند، عبدالرسولی و قبادظفر می باشد بجز مقالات سابق‌الذکر از خالقی، پژوهشی در بارهٔ «زندگی و آثار **حبیب سماعی**» توسط خانم **ارفع اطرایی** انجام گرفت که شامل شرح حال و تحلیل صفحات بازمانده از او و نت آثار **حبیب سماعی** است و به مناسبت چهل و پنجمین سالگرد درگذشت **سماعی** به صورت تألیف کتابی به همان نام در ۱۳۷۱ به چاپ رسید که شامل تحقیقاتی مستند در مورد **حبیب سماعی** می‌باشد. یکی دیگر از استادان مشهور موسیقی که صمیمیت بسیار با شهریار داشت، شادروان **ابوالحسن صبا** بود که دوستی دیرین آنها در تمام عمر ادامه داشت. شهریار در بسیاری از اشعار خود از صبا و نوای روح نواز سه تار و ویلن او یاد کرده است. چون خود شهریار سه تار می‌نواخت و به ردیف موسیقی ایرانی به خوبی آشنا بود، اصطلاحات تخصصی موسیقی و نام برخی گوشه‌های دستگاههای موسیقی ایرانی را با استادی و به مناسبت در اشعار خود آورده است. درهنگامی که حبیب سماعی در قید حیات بود، شهریار با آن دو هنرمند جلسات متعدّدی داشت پس از درگذشت حبیب سماعی جای خالی او در محفل دوستانه صبا و شهریار بسی تأثرانگیز بود به همین مناسبت صبا نیز تألم خود را با نغمه‌های ساز بیان می کرد، چنانکه شهریار در این مورد می گوید:

ساز صبا به ماتم سنتور می‌گریست
آری هنر عزیز بدارد رقیب خویش

با چنین انس و الفتی که شهریار با صبا داشت، درگذشت صبا برشهریار اثری عمیق نهاد به نحوی که شاعر تأثر خود را در بسیاری از اشعارش با بیانی شیوا نمودار ساخته است:

ای صبا با تو چه گفتند که خاموش شدی
چه شرابی به تو دادند که مدهوش شدی
تو که آتشکدهٔ عشق و محبّت بودی
چه بلا رفت که خاکستر خاموش شدی
به چه دستی زدی آن ساز شبانگاهی را
که خود از رقّت آن بی‌خود و بی‌هوش شدی...

نگارنده شعر فوق را با صدای شخص شهریار به صورت ضبط شده در اختیار دارد. او با کلامی که از دل برمی‌خیزد

شعر خود را خوانده است و احساس عمیق شاعر نسبت به موضوع شعر نه فقط از بافت خود شعر بلکه از کلام و ویژگیهای صوتی شهریار به هنگام ادای شعر ملاحظه می‌شود.

استاد **ابوالحسن صبا** فرزند **کمال السلطنه**، در خاندانی رشد یافت که اهل فضل و علم و هنر بودند. صبا نزد استادان نام‌آور زمان خود: **میرزا عبدالله، درویش، حسین اسماعیل‌زاده و حسین هنگ آفرین و علی اکبر شاهی و حاجی خان** به فرا گرفتن سازهای مختلف از قبیل: تار، سه تار، ویلن، سنتور و تنبک پرداخت. از اواخر سال ۱۳۰۲ هجری شمسی در مدرسهٔ عالی موسیقی در سلک شاگردان استاد **علینقی وزیری** مؤسس مدرسه مذکور درآمد و مدارج کمال را در هنر موسیقی طی کرد. در سال ۱۳۱۰ خود کلاس تعلیم موسیقی دایر کرد. در آن سنوات تعدادی صفحهٔ گرامافون از نوازندگی صبا در تهران ضبط شد و بر شهرت او افزود. پس از تأسیس رادیو، صدای ویلن صبا از رادیو به گوش شنوندگان رسید و از بدو تأسیس انجمن موسیقی ملّی در ارکستر آن انجمن و چند سال بعد در ارکستر گلها در رادیو نوازندهٔ اوّل و رهبر بود و نیز رهبر ارکستر شمارهٔ یك هنرهای زیبا گشت.

او به جز کلاس خصوصی خود، در هنرستان موسیقی ملّی نیز به تدریس پرداخت و چند جلد کتاب ویلن، سنتور و سه تار از آثار او به چاپ رسید. نگارندهٔ این مقاله که نزد استاد صبا به فرا گرفتن دستگاههای موسیقی ایرانی و نواختن ویلن و نزد **روح الله خالقی و محمود تاج‌بخش و علینقی وزیری و دکتر مهدی برکشلی** به آموختن دوره‌های تکمیلی هنر موسیقی پرداختم با آشنائی نزدیك و مستقیم که با کار صبا داشتم باید ذکر کنم که صبا در نواختن ویلن و ساختن قطعاتی برای این ساز حساس و دقیق و نواختن سه تار سرآمداقران و استادی بی‌بدیل بود و مکتبی ویژه در نواختن ویلن بنیاد نهاد که تا امروز نظیری برای او نمی‌توان یافت. صبا گذشته از جنبه‌های خاصّ نوازندگی، در آفرینش موسیقی، ساختن چهار مضراب و رنگ‌ و قطعات توصیفی مانند: کوهستانی، به زندان، به یاد گذشته، کاروان و غیره و نیز در تلخیص ردیف مفصّل قدما دارای حسن سلیقه و ابتکار بود و از آهنگهای محلی که خود جمع کرده بود در ساختن قطعات مذکور استفاده شایان کرد. او از نظر مادّی بسیار بلندنظر و دارای استغنای طبع بود. تمام عمر صبا به تدریس و اشاعهٔ موسیقی ایرانی صرف شد. او هنرمندی عالی طبع، با شخصیت، متواضع و خوش خلق بود. بر اثر همین صفات و حمائد اخلاقی بود که یاد صبا همواره در خاطر شهریار باقی بود چنانکه می گوید:

شهریارانه تویی بس همه با یاد صبا
هر که دل داشت در این شهر صبایی دارد

در هر محفلی که صبا و نوای ساز سحرانگیزش بود، شهریار نیز همراه با ساز او به زمزمهٔ شعر می‌پرداخت چنانکه گوید:

سوزی نداشت شعر دل‌انگیز شهریار
گر همره ترانه ساز صبا نبود

شهریار در یکی از اشعار خود تمهید جالبی به کار بسته است. بدین ترتیب که او همان لحن گفتاری و خودمانی که صبا را مخاطب قرار می‌داد یعنی «صباجون» را با مهارت خاصی در شعر خود آورده است. او در غزلی خطاب به بانو مُنتخب صبا همسر استاد فقید که ذکر نام فرزندان استاد را نیز ضمن آن غزل آورده است چنین گوید:

ای منتخب به داغ صبا جون چه می‌کنی
لیلای من به حسرت مجنون چه می‌کنی

در مجالست شهریار با صبا گاه استادان دیگر مانند: **عبدالله دوامی** (آواز)، **حسین هنگ آفرین** (ویلن)، **حسین تهرانی** (تنبک) و تعدادی دیگر شرکت داشتند. غزل **«عیدی عشاق»** که با بیت زیر شروع می‌شود:







صبا به شوق در ایوان شهریار آمد
که خیز و سربدر از دخمه کن، بهار آمد

یادگار صبح عید سال ۱۳۲۸ است. در صبح عید نوروز آن سال **صبا و دوامی** به منزل شهریار رفتند و به اتفاق شاعر به رستم‌آباد شمیران به دیدار **حسین هنگ آفرین** شتافتند. حسین خان در آن هنگام حدود هفتاد و سه سال داشت و از هر سهٔ آنان از نظر سنی بزرگتر بود. حسین خان از شاگردان مسیولومر فرانسوی (کارشناس موسیقی که ناصرالدین‌شاه از فرانسه استخدام کرد) بود. حسین خان نوازندگی ویلن، پیانو و بعضی سازهای بادی را آموخته بود. خود صبا در دوران جوانی نزد **حسین هنگ‌آفرین** به فراگرفتن ویلن پرداخته بود و به پاس حق‌شناسی هر سال عید نوروز به دیدار استاد خود می‌رفت. انگیزه رفتن صبا به خانه شهریار و دعوت به دیدار **هنگ آفرین** هم به همان علت بوده است. هنگ‌آفرین سه سال بعد از آن دیدار درگذشت. **عبدالله دوامی** که یکی دیگر از یاران آنها بود از خوانندگان اواخر دوره قاجار بود که صفحه‌هایی از آواز او همراه با تار **درویش** در دست است. او سالها به تدریس آواز پرداخت و در حفظ و روایت تصنیف‌ها و قطعات ضربی قدیم دارای حافظه‌ای قوی بود.

دیگر از استادانی که شهریار با او محشور بود و مورد علاقه شاعر واقع گشته بود **ابوالحسن اقبال آذر** (اقبال السلطان) را می‌توان ذکر کرد. **اقبال** خوانندهٔ مشهور آذربایجانی در بلند خواندن و مرکب‌خوانی استاد مشهوری بود. او خوانندگی را از **مکتب تعزیه** شروع کرد و صفحاتی از آواز او بویژه همراه با تار **علی اکبر شهنازی** و برادر او **عبدالحسین شهنازی** موجود است. صدای **اقبال السلطان** قوی، پُر دامنه و دارای اوج کافی بود. او بهنگام خوانندگی دارای مداومت نفس و ذخیرهٔ هوای کافی ریوی برای پشتیبانی تحریرهای مسلسل سنتی آواز ایرانی بود. به مناسبت همین خصایص و توان نفس (سینهٔ) **اقبال** بود که شهریار دربارهٔ او چنین سروده است:

صفای سینهٔ او جلوه داده آینه‌وار
جمال شاهد لاله عذار موسیقی

اقبال السلطان در دورهٔ نوجوانی با گروههای نوحه‌خوانان و تعزیه‌خوانها همنوایی می‌کرد و آنچنان که ذکر شده است تا اواخر عمر که توان داشت به مناسبت نذری که داشت هر ماه رمضان نزدیك سحر مناجات می‌کرد. در آن هنگام صاحبدلان به کوچه‌های پیرامون خانه **اقبال** می‌ریختند و در سکوت شب صدای **اقبال** بلند می‌شد. او در پشت بام خانهٔ خود با متانت راه می‌رفت و مناجات را (غالباً از گوشهٔ حجاز) آغاز می‌کرد و صدای او به تدریج در هنگام سحر اوج می‌گرفت، به طوری که از فواصل دور هم اهالی تبریز آن را می‌شنیدند. شهریار تحت تأثیر شبهایی که صدای مناجات **اقبال السلطان** در سکوت شب تبریز در فضا طنین‌انداز بود، قصیده‌ای با این مطلع سروده است:

شب است و چهچه **اقبال** سر به عرش افراز
افق شکافد و مرغان قاف در پرواز
به نیزه بازی برق و شهاب می‌ماند
شعاع خنجر تحریر در نشیب و فراز...

از آنجا که شهریار خود سه تار می‌نواخت و به گوشه‌های آوازهای ایرانی وارد بود در قصیده سابق‌الذکر نام الحان موسیقی ایرانی را با استادی به نظم آورده است. او در شعر فوق از این آوازها یاد کرده است: راست، پنجگاه، قطار، حجاز، زنگ شتر، شیرین وفرهاد، شور، شهناز و سوزوگداز.

اقبال السلطان عمر طولانی کرد و شهریار برای جشنوارهٔ یکصدمین سال تولد اقبال در اسفند ماه ۱۳۴۶ قصیده‌ای سرود و در ضمن آن خاطرات خود را بیان کرد. او از آواز **اقبال** با صفت واجد «روح حماسی» یاد می‌کند که اشاره به قدرت صدا و تحریرهای روان و تهیب سینهٔ خواننده است. درهمان قصیده از تأثیر مناجات‌های اقبال

یاد می‌کند و از خاطرات طفولیت خود سخن به میان آورده است:

من سه ساله طفل بر زانوی او بنشسته‌ام
حالیا شصتم من و بازش همی بینم عیان
قدر این نعمت مگر محدود کردن می‌شود
نقد این دولت مگر معدود کردن می‌توان
ای بسی روزا که باسر تاختم از مدرسه
تا در منزل که او شب خواهد آمد میهمان...

شهریار روایاتی از دوران جوانی **اقبال** نقل کرده است. او ذکر می‌کند که از فراز سلطنت‌آباد شمیران تا پل تجریش (چند کیلومتر) صدای آواز اقبال بدون هیچگونه وسیلهٔ تقویت صوت به گوش می‌رسیده است. در دورهٔ نفوذ فرقهٔ دموکرات به هنگامی که آنان در شهرداری تبریز میهمانی مفصّلی ترتیب داده بودند از اقبال با اصرار تمام می‌خواهند که آوازی بخواند. اقبال با آوازی رسا و با شجاعت ضمن آواز این بیت از عارف قزوینی را با صدای پر اوج خواند:

چرا که مجلس شورا نمی‌کند معلوم
که خانه، خانهٔ غیر است یا که خانهٔ ما است؟!

پس از آن اقبال اجباراً مدتی رهسپار تهران گردید. شهریار در یکی از اشعار خود به حادثهٔ فوق اشاره کرده است و چنین می‌گوید:

شعر عارف خواند و گفت ای مجلس شورا بگو
خانه از غیر است یا زین ملّتِ بی‌خانمان
وانکه آتش زد به جان خلق و با شیون گریست
ثبت شد آن گریه در تاریخ آذربایجان

از خوانندگان مشهور دیگر، **قمر** مورد عنایت شهریار بود. شهریار در سالهای پیرامون ۱۳۰۸ هجری شمسی به وسیلهٔ یکی از همشهریان و دوستان نزدیک خود **ابوالقاسم شهیار** (که ذکرش رفت) در یک مجلس میهمانی که قمر آواز می‌خواند با وی آشنا شد و تحت تأثیر صدای سحرانگیز، اخلاق پسندیده و متانت او واقع شد. شهریار در وصف او گوید:

از کوری چشم فلک امشب قمر اینجاست
آری قمر امشب بخدا تا سحر اینجاست
آهسته به گوش فلک از بنده بگوئید
چشمت ندود اینهمه، یکشب قمر اینجاست
آری قمر آن قمری خوشخوان طبیعت
آن نغمه سرابلبل باغ هنر اینجاست...

قمر در نوجوانی در کلاس موسیقی مرتضی نی داود به فراگرفتن دستگاههای موسیقی ایرانی و فنون آواز پرداخت و چندی بعد کمپانیهای ضبط صفحه از آواز او صفحاتی ضبط کردند که بر شهرت او افزود. بجز شهریار شاعران دیگری چون: ایرج، ملک‌الشعراء بهار، پژمان بختیاری و تعدادی دیگر در وصف قمر و سجایای اخلاقی او اشعاری سروده‌اند. صدای او در قسمت بم و در اوج در هر دو حال نیرومند، گرم و جاذب بود و در راحت ادا کردن تحریرهای متنوع آواز ایرانی مهارت داشت. او هیچگاه مادیات را نشناخت و با آن که می‌توانست ثروتها اندوخته کند درآمد خود را به نیازمندان بخشید و تا حدّی دراین کار زیاده‌روی کرد که در اواخر عمر خود کاملاً محتاج شد. او از اولین خوانندگان رادیو بود. از سالهای پیرامون ۱۳۳۲ که پخش برنامه‌های رادیوئی گسترش یافت به تدریج بر ساعات موسیقی رادیو افزوده شد و برنامه موسیقی رادیو که در آغاز زیر نظر انجمن موسیقی ملی بود زیر نظر اداره انتشارات و رادیو قرار گرفت. به تدریج توصیه‌بازی و فساد اداری در آنجا هم رواج گرفت و برخی افراد شهرت طلب بی‌مایه به عنوان نوازنده و خواننده وسازنده! به رادیو راه یافتند. اعمال نفوذ برخی متنفذین و دولتمردان زمان باعث ترجیح بی‌هنران بر هنرمندان شد و بیشتر برنامه‌های رادیویی به عرصهٔ خودنمایی برخی نورسیدگان شهرت طلب تبدیل شد. در آن برنامه‌ها هر روز تصنیفی مبتذل و بی‌محتوا به نام «ترانهٔ روز» به گوش ساده پسند مردم بی اطلاع می‌رساندند.







به استثنای برخی برنامه‌های **گلها** و ارکستر شماره یک به رهبری **خالقی** یا **جواد معروفی** و برخی برنامه‌های تک نوازان، اکثر برنامه‌های موسیقی رادیو از آفت شهرت‌طلبان نوپا در امان نماند و این وضع تا نیمهٔ آخر سال ۱۳۵۷ ادامه داشت. حتی کار به جایی رسید که **مرتضی نی‌داود** را در سنین کهن‌سالی به رادیو دعوت کردند و به او گفتند که برای ماندگاری موسیقی سنتی ایران ردیف موسیقی را با تار بنوازد و استاد کهن‌سال مدت یکسال و نیم (از سال ۱۳۴۸) از صبح تا شام در برنامه‌ای هفتگی در استودیوی رادیو ایران حاضر می‌شد و با شوق تمام و به امید نشر و پخش آنها حدود ۲۹۷ گوشه از دستگاههای هفت‌گانه موسیقی ایرانی و ردیف قدما را با تار نواخت و نام هر گوشه را قبل از اجرا ذکر کرد که توسط رادیو در نوار ضبط شد.

رئیس رادیو در آن زمان به استاد کهن‌سال موسیقی **مرتضی نی‌داود** قول داد که آن نوارها را به طرق مختلف به گوش علاقمندان برساند و **مرتضی نی‌داود** به شوق اشاعهٔ موسیقی ایرانی نه فقط این زحمت را متحمّل شد بلکه از دریافت حق‌الزحمه هم خودداری کرد و به رایگان و به امید وفای به عهد رئیس رادیو به نواختن ردیف پرداخت. ولی با کمال تأسّف و تعجّب رئیس وقت رادیو به قولی که داده بود وفا نکرد و سرنوشت نوارها هم معلوم نشد که چه شد؟! **مرتضی نی‌داود** بادلی آزرده و با تأسّف چنین گفت: «نزدیک به دو سال زحمت کشیدم و دستگاهها و ملحقات آن را ضبط کردم. اما این دستگاهها معلوم نیست چرا در آرشیو نگاهداری می‌شود. وقتی که قصد چنین کار مهمی را داشتم به من قول دادند که این نوارها را به طرق مختلف بین مردم پخش کنند، اما هیچ خبری نیست!» دیری نپائید که **مرتضی نی‌داود** با دلی آزرده رهسپار آمریکا شد و در همانجا هم درگذشت. در بسیاری از اشعار شهریار اشاره‌هایی به این دوره که منجر به منزوی شدن هنرمندان شایستهٔ موسیقی شده بود، ملاحظه می‌شود. به طور مثال در قصیدهٔ «صبا می‌میرد» سروده است:

از محیط خفقان آور تهران پرسید
که هنرپیشه‌اش از غصّه چرا می‌میرد؟

دیگر از اشارات به وضع فوق ضمن غزلی است که با ردیف حسین برای دوست عزیزش **حسین تهرانی** استاد تنبک سروده است و چنین می‌گوید:

دیدی که استفاده نکرد از تو رادیو!
یک مرد هم نگفت که چون و چرا حسین؟
... تا رادیو سپرده نگردد به دست اهل
هر دم فضیحتی است به تحویل ما، حسین!
باری دل گرفته ما نیز واشود
روزی که مشت بی‌هنران گشت وا، حسین...

از وضع آشفتهٔ رادیوی رژیم، قمر نیز در امان نماند و او بر اثر مشاهدهٔ نامردمی‌ها و حق ناشناسی‌ها به انزوا گرائید. براثر حسادت و اعمال نفوذ برخی خوانندگان بی‌مایه، چون صدای بی‌محتوا و سبک آنان در مقایسه با صدای رسا و استوار خوانندگان درجهٔ اوّل نمی‌توانست تجلّی کند و براثر بی‌فرهنگی مسئولان وقت رادیو ایران تنها چند نواری را هم که از آواز قمر در رادیو ضبط شد (همراه با تعدادی نوار دیگر از **صبا** و **ادیب خوانساری**...) پاک کردند! قمر مریض و خانه‌نشین شد ومختصر حق‌الزحمه او را هم به قول حسابدار رادیو به علّت فورمالیته‌های اداری (!) قطع کردند. اگر سوزن حکّاک دستگاههای صفحه ضبط کنی کمپانیهای خارجی نبود و صفحات گرامافون از او ضبط نشده بود (که آنها هم براثر بی‌مبالاتی و نبودن آرشیو در دسترس علاقه‌مندان نبود) و آن صفحات درحال انهدام که آثار استادانی چون: **درویش، سماعی، وزیری، صبا** و آواز خوانندگانی چون: **قمر، ادیب، تاج** و امثالهم را در برداشت، توسّط معدود علاقه‌مندان، از دستفروشان حاشیهٔ خیابانها جمع‌آوری نمی‌گشت، امروز اثری از صدای مشهورترین

خوانندهٔ قرن اخیر ایران در دست نبود. قمر در سال ۱۳۳۸ در عسرت و انزوا درگذشت و مردم هم با سیاستهای مبتذل رادیوی وقت درزمینهٔ موسیقی، او و امثال او را فراموش کردند. آنهائی که او را می ستودند و از آواز او بهره‌مند بودند و ریزه خوار خوانش بودند حتی اینقدر به خود زحمت ندادند که جنازه او را تا گور بدرقه کنند. نگارندهٔ این مقاله که قمر را دیده بودم و در آخرین سالهائی که آواز خواند صدای او و تمهیدات آوازیش را شنیده بودم، شرح حال و خِصال و آثار او را همراه با تحلیل تخصصی صدای او و بخشی از گفتارهای هنری که با او داشتم در شماره‌های ماهنامهٔ موزیك ایران (در سال ۱۳۳۸ و بعد) به چاپ رسانیدم. در اشعار استاد شهریار اشاره‌های مکرّری به مواردی که ذکر کردم، شده است.

شهریار با وقوف به زندگی قمر و ارزش هنری او در شعر «غروب قمر» به مواردی که ذکر کردم اشاره کرده است:

قمر برفت که یکوقت آفتابی بود
چه آفتابی و بادی چه آب و تابی بود

این قسمت شعر و ابیات قسمت اوّل شعر شهریار اشاره به دوران شکوفائی هنری قمر و ایّام جوانی او دارد.

از آن قمر که بدو بود چشمها روشن
چه گویمت که به دلها چه التهابی بود

شهریار در جای دیگر شعر در مورد سجایای اخلاقی او می گوید:

قمر به جود و جوانمردی و به خلق و ادب
زنی نبود که عالی‌ترین جنابی بود
چه گنج‌ها که درآورد و با فقیران داد
مگر به خرج قمر حدّی و حسابی بود
در این اواخر عمر ای اسف چها که ندید
ز زندگی که بهر آیتش عذابی بود
... جهان سفله قمر پیر کرد و بکشت
چنان گذشت که گوئی خیال و خوابی بود

در ضمن همان قصیده است که شهریار با آگاهی و احاطه به موسیقی درباره کیفیّت آواز قمر می گوید:

ردیف سبك قمر مکتبی است در آواز
چه مکتبی که به موسیقی، انقلابی بود

اکنون با ذکر شرح مختصری که دربارهٔ قمر نوشتم، شأن سرودن بسیاری از اشعار شهریار که اشاره به فراز و نشیب زندگی او دارد روشن می شود و می توان موارد تلویحی را طبق توضیحات فوق توجیه کرد.

دیگر از استادانی که مورد تمجید شهریار واقع گشتند استاد **محمود تاج بخش** است که شهریار غزلی با عنوان «ویلن تاج بخش» به او اختصاص داده است. مطلع شعر این است:

شنیده ام که به شاهان عشق بخشی تاج
به تاج عشق تو من مستحقم و محتاج

محمود تاج بخش در خانوادهٔ اهل هنر متولّد شد. او تعلیمات هنری خود را در رشتهٔ ویلن نزد **اسماعیل زرین فر** و **لطف‌الله مفخم پایان** طی کرد و سپس نزد استاد **ابوالحسن صبا** به تکمیل دوره‌های ویلن پرداخت. تاج بخش سه تار را نیز استادانه می نوازد و چندی از تعلیمات استاد احمد عبادي در این رشته استفاده کرد. او با ارکستر انجمن موسیقی ملی و ارکستر شمارهٔ یك رادیو همکاري داشت و سالها استاد هنرستان موسیقی ملّی بود که نگارندهٔ این مقاله هم از کلاس او بهره‌مند بوده‌ام. استاد **محمود تاج بخش** هنرمندی متین و با شخصیّت است که ویلن و سه تار را با استادی می نوازد و چند سالی است که به ضبط ردیف موسیقی ایرانی در نوار پرداخته است که یادگاری ارزشمند از ردیف قدما محسوب می شود.

شهریار چون خود سه تار می نواخت نسبت به استاد **احمد عبادی** علاقه‌ای خاص داشت. پدر عبادی، **میرزا عبدالله** استاد مشهور تار و سه تار عهد ناصری و یکی از روایت کنندگان معتبر ردیف موسیقی ایرانی به شمار می آید.







احمد عبادی در چنین خانواده ای پرورش یافت. در سالهاي بعد از افتتاح رادیو او از مُروِّجان سه تار به شمار آمد و شیوهٔ استادانهٔ نوازندگی او در اشاعهٔ این ساز کمك بسیار کرد.

عبادی خود از نوازندگان برنامهٔ **«گلها»** بود و سه تار او همراه آواز خوانندگان مشهور آن برنامه به گوش می رسید. شهریار در قصیده **«سه تار عبادی»** که در تمجید آن استاد سروده است از پدر او **میرزا عبدالله** به نام **«میرزای شهیر»** یاد می کند:

چراغ دوده مرحوم میرزای شهیر
که شهره در همه عالم به اوستادی بود

شهریار در منظومه ای بلند از راهنمائی‌های استاد فقیدش حاج **اسماعیل امیرخیزی**، ادیب و آزادیخواه و مشروطه‌طلب مشهور تبریز یاد کرده است. شهریار در ضمن آن منظومه چنین آورده است:

سفری هم به اصفهانم برد
با خود و نخبه، خیل همراهان
صدر مرحوم و تاج را دیدم
با همه لطف و صُنع اسپاهان...

به طوري که استنباط می شود حاج اسماعیل امیرخیزی در سفر اصفهان که اشاره شده است، شهریار را به دیدار صدر برده است. این نام در منظومهٔ بلند شهریار همان **میرزا عبدالحسین صدر** (صدرالمحدّثین) اصفهانی فرزند **میرزا محمود خوانساری** است که از واعظان خوش قریحه و خوش آواز و مشهور بود. از بلاغت و رسائی بیان صدر هنوز روایتها نقل می کنند و از نفوذ کلام او در جلسات چند هزار نفری حکایتها در خاطره‌ها باقی است. استاد **ابوالحسن صبا**، صدر را در اصفهان دیده بود و تحت تأثیر صوت خوش او گوشه «صدری» را از صدای صدر به خط نت نوشت و در ردیف خود در **آواز افشاری** ثبت کرد. خود ابوالحسن صبا بهنگام تعلیم این گوشه در افشاری به نگارنده اظهار داشت که بر اثر انگیزندگی صوت دلنشین صدر و به یاد شخصیت نافذ او آن قطعه را از صدای صدر به نُت نوشته و به یادگار شجاعت و آزادگی صدر در کتاب ردیف یك ویلن خود به چاپ رسانیده بود. خود **حاج اسماعیل امیرخیزی** استاد شهریار که او را به دیدار صدر به اصفهان برده بود در وصف صدر شعری سروده است که با این ابیات شروع می شود:

«صدر»ا بزرگوارا ای آنکه چو من
صدر بزرگوار ندیدم به روزگار
بیش از دو بار نشد بخت رهبرم
تا ره برم به حضرت صدر بزرگوار...

صدر در سال ۱۳۱۵ در شیراز درگذشت. او برادر بزرگتر **حسن صدر** نویسندهٔ فاضل و وکیل زبردست دادگستری بود.

استاد شهریار در شعر مذکور از دیدار تاج در اصفهان یاد می کند که منظور **جلال تاج اصفهانی** خواننده مشهور بود که از استادان بنام آواز و یادگار بی نظیر **مکتب آواز اصفهان** به شمار می آمد. تاج در دوران نوجوانی نزد **نایب اسدالله** استاد مشهور نی و **سید رحیم** و **حبیب شاطر حاجی** و **میرزا حسین ساعت ساز** و **حاج عندلیب** آواز و موسیقی فرا گرفت و شهرت او از دههٔ اول قرن چهاردهم هجری شمسی شروع شد. او دارای سبکی خاص و آوازی رسا و تحریرهاي منظم و دلنشین بود و در مناسب خوانی و تحویل شعر با تلفّظ واضح و عرضهٔ ضربی های زیبا و ارائهٔ «مکتب آوازی اصفهان» استادی بی بدیل بود. تاج در سال ۱۳۶۰ در اصفهان درگذشت.

بجز استادانی که از آنها یاد شد، در دیوان شهریار ذکر هنر استادان دیگر موسیقی چون: **علی اکبر شهنازی** و **عبدالحسین شهنازی**، **جلیل شهناز**، **غلامحسین بنان** و... به میان آمده است و البته غیر از اینها نام آوران هنرهای دیگر مانند نقّاشان و خطّاطان و شاعران و ارباب سایر هنرها نیز در ضمن اشعار شهریار یاد شده اند که از موضوع این مقاله خارج است.

○ تصاویر: برگرفته از کتاب «نقشی به یاد» اثر علی خسروی



●چند نکته راجع به «روضة‌الانوار» خواجوی کرمانی

■دکتر ساجدالله تفهیمی ـ بخش فارسی دانشگاه کراچی (پاکستان)

●شبه قارهٔ هند و پاکستان این افتخار را دارد که نخستین خمسهٔ به استقبال خمسهٔ نظامی، توسط شاعر نابغهٔ آن سرزمین «امیرخسرودهلوی» به وجود آمد

اشاره: آنچه در زیر می‌خوانید تحقیق با ارزشی است که به وسیله آقای دکترساجدالله تفهیمی (از بخش فارسی دانشگاه کراچی) در موردِ روضة‌الانوار خواجوی کرمانی انجام و برای ما ارسال شده است. لازم به توضیح است که برای حفظ اصالت نثر و شیوهٔ نگارش، ترجیح دادیم هیچگونه تغییری در لغات ـ و حتی در رسم‌الخطّ ـ مطلب ایجاد نشود.

●این مقاله به مناسبت کنگرهٔ جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی که در ماهِ اکتبر ۱۹۹۱ م. باهتمامِ دانشگاهِ شهید باهنر کرمان، درشهر کرمان برگزار گردیده، نوشته شده بود.

شاعرِ بزرگوار کمال‌الدّین ابوالعطا محمود معروف به خواجوی کرمانی از اشخاصِ برجسته‌ای است که در زمانِ خود و بعد در آسمانِ تاریخِ ادبی و فرهنگیِ ملتهای اسلامیِ جهان مانندِ ستارگانِ روشن می‌درخشیده‌اند؛ و خدماتِ ادبی و فرهنگیِ ایشان در اقامتِ سنتهای برازندهٔ ادبی و فرهنگی ودر تحکیم وتسلسلِ آنها در طیِّ قرن‌های بعدی از عواملِ موثر بوده است.

این شخصیّتِ بزرگوار نه تنها برای ملّتِ نجیب ایرانی بلکه سایرِ مللِ شریفه‌ای که در ترویج و تعالی و پیشرفتِ زبان و ادبِ فارسی سهمی کمتر از خودِ ایرانیان نداشته‌اند، به ویژه ملّتِ اسلامیهٔ شبه قارهٔ پاکستان و هند، موجبِ شرف و افتخار است برای اینکه او مانندِ سنایی غزنوی و عطّارِ نیشاپوری و سعدیِ شیرازی و مولانای رومی و حافظِ شیرازی و جامی و شعرای برگزیدهٔ دیگر، موردِ پسند و قبولِ خاطر و طرفِ استفاده و تمدیحِ اکثرِ شعرا و علاقمندانِ زبان و ادبِ فارسیِ آن ملّت‌ها بوده است.

خواجوی کرمانی از حیثِ شاعرمزیّت‌ها و ویژگی‌های متنوّع دارد که یکی از آن‌ها اینست که او موردِ تتبّع و استقبالِ شایستهٔ عدّهٔ کثیری از شعرای بعدیِ قریب‌العصر و بعید الزّمانِ ایران و زبانِ فارسی قرار می‌گرفته است. سبکِ جالب و شیوا و موثّر و شیرینِ شعرِ خواجو حتی شاعرِ هم‌زمان و بی همتا لسان‌الغیب حافظِ شیرازی را تحتِ تاثیرِ شدیدی قرار داده و او را وادار ساخته که افتخارِ پیروی از طرزِ سخنِ خواجو را در شعرِ معروف و منسوب به خود چنان ابراز بنماید:

استادِ سخن سعدیست پیشِ همه کس امّا
دارد سخنِ حافظ طرزِ سخنِ خواجو

از سایرویژگی‌های خواجو یکی اینست که او در تتبّعِ نظامیِ گنجوی، «خمسه» سروده. نظامیِ گنجوی در اواخرِ قرنِ ششمِ هجری با سرودنِ خمسه[1] بابی برای سنجشِ قریحهٔ شعری و اظهارِ فضیلتِ علمی و ادبی جلوِ اساتیدِ شعرای سایرِ ادوارِ بعدی باز کرده است؛ و در نتیجهٔ آن عدّهٔ قابلِ توجّهی از شعرای بزرگِ فارسیِ ایران و شبه قارّه از این باب درآمده خمسه‌ها گفتند.[2]

ضمناً ناگفته نماند که شبه قارهٔ پاکستان و هند این عزّ و افتخار را دارد که نخستین خمسه به استقبالِ خمسهٔ نظامی، در حدود سالهای ۶۹۸ تا ۷۰۱ هجری توسّطِ شاعر نابغهٔ معروفِ فارسیِ آن سرزمین بنامِ امیر خسرودهلوی (م ـ ۷۲۵ هـ) به وجود آمد.[3] در ایران اوّلین کسی که جوابِ خمسهٔ نظامی را نوشت، جلال فراهانی (م ـ ۷۳۶ هـ) می‌باشد.[4] **خواجوی کرمانی** این شرف و افتخار را دارد که دومین خمسه در ایران و سومین خمسه در جهان، در پیرویِ نظامی سروده که شامل مثنویاتِ زیر است:

۱ـ هما و همایون (در ۷۳۲ هـ)
۲ـ گُل و نوروز (در ۷۴۲ هـ)
۳ـ کمال نامه (در ۷۴۴ هـ)
۴ـ روضة‌الانوار (در ۷۴۳ هـ)
۵ـ گوهرنامه ـ

مخزن الاسرار که معروف‌ترینِ مثنویاتِ **خمسهٔ نظامی** و در موضوعِ تصوّف و اخلاق می‌باشد، از مهمترین و متداول‌ترین آثارِ منظومِ فارسی، و در حوزه‌های صوفیه و سرایندگانِ عرفانی و دانشمندانِ زبان و ادبِ فارسی، بیشتر از آثارِ دیگرِ نظامی موردِ قبول و استفاده بوده است. وزنِ استوار و سبکِ شیرین و شیوا و جذّابِ آن، شعرای ادوارِ بعدی را وادار ساخت تا در جوابِ آن بیش از صد مثنوی در ایران و شبه قاره به وجود آوردند. خواجوی کرمانی مثنویِ «روضة‌الانوار» را در پیرویِ «مخزن‌الاسرار» تالیف کرد؛ و همین مثنوی موضوعِ مقالهٔ حاضراست. امّا چون فرصتی کافی برای بحثِ مفصّل و بررسیِ دقیقِ آن در اختیارِ ما نیست لهذا درین مختصر فقط به ایرادِ بعضی از نکاتِ برجسته اکتفا می‌کنیم.

□خواجو مانندِ سایرِ شعرایی که مثنویاتی در تتبّعِ «مخزن‌الاسرار» نظامی سروده‌اند، طرحِ تالیفِ «روضة‌الانوار» را بر وزن (بحر سریع مسدّس مطویّ مکشوف/موقوف= مفتعلن مفتعلن فاعلن/فاعلان) و ترتیب و تبویب و سبکِ «مخزن الاسرار» ریخته است. هر دو مثنوی علاوه بر فصولِ مقدّماتی (ـ آغاز و مناجات و نعت و مدح و نظم و سبب نظم کتاب و غیره ـ) بر بیست مقاله به عناوینِ مختلف و بیست حکایت و خاتمه مشتمل است[5] بدین ترتیب که در پایانِ هرمقاله حکایتی به مناسبتِ موضوعِ موردِ بحث قرار دارد. تعدادِ فصولِ مقدّماتی باختلاف در «مخزن‌الاسرار» نوزده و در «روضة‌الانوار» شش می‌باشد؛ بدین قرار:

عنوان	تعدادِ فصول: مخزن‌الاسرار	تعدادِ فصول: روضة‌الانوار
(آغاز)	یك	یك
مناجات	دو	یك
نعت	شش	یك
مدح	دو	یك
سبب نظم کتاب	یك	دو
موضوعات دیگر	هفت	ندارد
مجموع:	نوزده	شش

روضة‌الانوار مانندِ مخزن‌الاسرار بطورِ کلّی درموضوعِ اخلاق و تصوّف و حاویِ نکاتِ عمده و دقیقِ اخلاقی و اشاراتِ جالب و لطیفِ عرفانی می‌باشد. بیشترِ موضوعات در هر دو مثنوی جنبه‌های مشترکِ دارد: مانندِ فضیلتِ سخن، پرورش و تصفیهٔ دل، آفرینشِ جهان، حوادثِ عالم و انقلاباتِ امور، پیری و جوانی، فضیلت و شرف و کمالِ انسانیت، صفاتِ طبیعیِ انسان، نکوهشِ جهان، تجرید و تفرید، وحدت و توحید، مذمّتِ اخلاقِ رذیله، توصیف و تلقینِ اوصافِ پسندیده و غیره.

البته هر دو شاعرِ بزرگوار این موضوعات رابه سبکِ ویژهٔ خود به معرضِ سخن درآورده‌اند؛ و با وجودِ اشتراكِ در اکثرِ موضوعات، خواجو ظاهرا در ادراك و ایرادِ معانی و مطالب، خود را از تقلیدِ نظامی بازداشته است؛ چنانکه او در «سببِ نظمِ کتاب و صفتِ ریاحین» در ضمنِ «مژدهٔ جانان» می گوید:

گرچه سخن‌پرورِ نامی تویی   معتقدِ نظمِ نظامی تویی
درگذر از «مخزنِ اسرار» او   برگذر از جدول و پرگارِ او
خازنِ مخزنِ دلِ دانای تست   محرمِ اسرارِ خرد رای تست
خیز و از آن پرده نوایی بساز   برخطِ آن خطه سرایی بساز
«مخزنِ اسرار» حقیقیش دان   «روضهٔ انوار» الهیش خوان[6]

البتّه نکتهٔ مهم و قابلِ توجّه درین مورد اینست که «روضة‌الانوار» جنبهٔ اخلاقی و عرفانی را بیشتر از «مخزن‌الاسرار» دارد؛ و ظاهراً علّتش بُعد زمانی در تالیف و اختلافِ چگونگیِ اوضاعِ عمومیِ ادوارِ آنها می‌باشد. «مخزن الاسرار» در زمانی پیش از فتنهٔ تاتار در سالِ ۵۷۶ هـ. سروده شده و حاملِ مضامین و مطالبِ اخلاقی و عرفانیِ ساده و متداولِ عصرِ خود است؛ درصورتی که «روضة‌الانوار» که پس از خاموش شدنِ آن فتنه،در سالِ ۷۴۳ هـ تالیف گردیده و بطورِ طبیعی دارنده و نمایندهٔ آن احوال و کیفیاتِ روحانی و تمایلاتِ ذهنی و فکری و ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی می‌باشد که در نتیجهٔ تاثیرات شدید و عمیق و محکم و پایندهٔ آنِ فتنه، تا عصرِ خواجو در زمینه‌های تصوّف و اخلاق و علومِ دیگر و بتوسّطِ آنها مخصوصاً در ادبیّاتِ شعری وارد گردیده و تداول پیدا کرده بود.

□نکتهٔ مهمِ دیگری در ضمنِ مقایسهٔ هر دو مثنوی اینست که در «مخزن‌الاسرار» فقط دو از بیست حکایت راجع به اشخاصِ دورهٔ اسلام (ـ سلطان سنجر و هارون الرشید ـ) و شش حکایت

متعلّق به اشخاصِ زمانِ قبل از اسلام (ـ نوشیروان و فریدون و جمشید و موبد و حضرت سلیمان علیه‌السلام و حضرت عیسی علیه‌السلام ـ) آمده و دوازدهٔ بقیه (ـداستان پادشاهِ نومید و داستانِ پیرِخشت زن و داستانِ سگ و صیاد و روباه و داستانِ میوه فروش و روباه و غیره ـ) توعیت عمومی دارد؛ در صورتی که خواجوی کرمانی در «روضة‌الانوار» دوازده حکایت از اشخاصِ معروفِ دورهٔ اسلامی (ـ حضرت جنید بغدادی^{رح}، و حضرت ابوبکر شبلی^{رح} و حضرت بایزید بسطامی^{رح} و حضرت حبیب عجمی^{رح} و حضرت حسن بصری^{رح} و حضرت رابعه بصری^{رح} و حضرت ابراهیم ادهم^{رح} و سالکِ تارکِ معاصرِ خواجو و ملکِ کرمانِ معاصرِ خواجو و سلطان الب‌ارسلان و خلیفه مستعصم ـ) و چهار حکایت از اشخاصِ معروفِ دورهٔ قبل از اسلام (ـ ارسطو و سکندر و حاتم طایی و کسریٰ و ابوذرجمهر ـ) آورده است؛ و فقط سه حکایت نوعیتِ عمومی دارد.

□ داستان‌های «مخزن‌الاسرار» بیشتر به جنبهٔ اخلاقی گرایش دارد و بداههٔ هدفِ نظامی از ایرادِ داستانها تربیتِ اخلاقیِ عمومیِ خوانندگان بوده است؛ در صورتی که تمامِ داستانها و حکایاتِ «روضة‌الانوار» بیشتر جنبهٔ تصوف و اخلاقِ متصوفانه را دارد و خواجو از ایرادِ حکایات ظاهراً اهدافِ تربیتِ عرفانی و ایجادِ اخلاقِ متصوفانه در خوانندگان را در نظر داشته است.

این نکته نشانگرِ ویژگیها در تمایلاتِ طبیعی و فکریِ هر دو شاعرِ بزرگوار است و دلالت براین دارد که خواجوی کرمانی نسبت به نظامیِ گنجوی گرایش بیشتری به تصوف و اسلام داشته و در ذهنِ او استفاده از تعلیمات و نظرات و افکار و اعمال و اخلاقِ مشاهیر اسلام بهتر و نافع‌تر از کسانِ دیگر متصور بوده است.

□ «روضة‌الانوار» به طورِ کلی، چنانکه در فوق اشارت کردیم، یك مثنویِ عرفانی و اخلاقی است؛ و هدفِ شاعر از تألیف این نوع آثار این باشد که خوانندگان از ثمرات و فواید و نتایجِ کاوشهای فکری و تجاربِ روحی و محسوساتِ قلبی و مدرکاتِ ذهنی مولف بهره‌ای هرچه بیشتر برده، باشند. لهذا او در چنین تالیفی سبك و طرزِ سخنِ ساده و سریع الفهم را اختیار می‌کند؛ و با نگهداشتنِ محاسنِ ادبی و ذوقیِ زبان و بیان و بدیع، هدفِ ابلاغ را رعایت کرده کلامِ خود را از الفاظ و تراکیبِ مغلق و تعقیداتِ لفظی و معنوی پاك می‌دارد.

□ خواجو اگرچه در تقلیدِ نظامی سبكِ شعر خود را از تمثیلات و تشبیهاتِ عمده و استعارات و کنایاتِ لطیف و صنعت‌های گوناگونِ بدیع آراسته و مزین کرده ـ و شاید او در این مورد گوی سبقت از نظامی برده ـ ولی باز هم کلامِ او معمولاً صریح و روشن و از هرگونه پیچیدگی و اغلاقِ ترکیبی پاك است.

□ خواجو بر زبان و بیان تسلطِ ماهرانه و قدرتِ استادانه دارد. او می‌تواند هم آهنگیِ الفاظ و معانی را به اقتضای مجاریِ کلام رعایت کند و در انتخابِ الفاظ و کاربُردِ ترکیبات و محاورات شایستگیِ کامل را از خود نشان دهد؛ چنانکه از سیاقتِ سخن پارهٔ منعوت که در «روضة‌الانوار» با ابیاتِ زیر آغاز می‌شود، عظمتِ شان و علوِّ مرتبتِ حضرت رسولِ اکرم صلی‌اللّٰه علیه و آله و سلم هویدا است:

خسروِ بطحا، شهِ یثرب حرم
گوهرِ او خاتمِ دستِ کرم
کهفِ بشر، مهبطِ روح‌الامین
بوالبشر از خرمنِ او خوشه چین
تخت گهش طارمِ فیروزه فرش
دستِ رسالت زده در ساقِ عرش
هیمه کشِ مطبخِ فضلش خلیل^(ع)
مرغِ حریمِ حرمش جبرئیل^(ع)
دُرِ یتیمِ صدفِ اصطفی
واسطهٔ عقدِ رُسل مصطفی^(ص)
یافته در منظرِ زنگار فام
از نظرش رونقِ دارالسّلام
گوهرجانِ طرفِ کمربندِ او
طوطیِ دل صیدِ شکرِ خندِ او
بدرهٔ بدر از گهرش یک درم
خلدِ برین در نظرش یک حرم
شاهِ فلك تختِ ملائك سپاه
سایهٔ او شاهِ فلك را پناه
شمعِ فروزندهٔ ایوانِ راز
سروخرامندهٔ بستانِ ناز[۷]
(الخ...)

□ از مختصاتِ مهمِ سبكِ خواجو یکی دیگر اینست که طرزِ سخنِ او در مواردِ احتساب و انتقاد راست و رُك است؛ و او بی پروا از این که مخاطب با کدام طبقه مردم تعلق دارد، از مقام بلندتر بدونِ تشخیص و تبعیض، از ناراستها و تقصیراتِ آنها ایراد می‌گیرد و با بی نیازی و استغنا جرأتمندانه حقِ علومرتبتِ خود را بجای می‌آرد. این طرز و روشِ ویژهٔ خواجو در سراسرِ مثنوی مشاهده می‌شود؛ البته در مقالتِ سیزدهم که در مذمّتِ کبر است و در آن بیشتر یك پادشاه موردِ ایراد و نصیحت قرار گرفته، لهجهٔ او به تندی و شدّت می‌گراید؛ چنانکه ابیاتِ زیر از آغاز این مقالت حاکی از آنست:

ای شده مغرور به اقبال و جاه
چند کنی تکیه برایوان و گاه
کرده درین پنجرهٔ ششدری
نسبتِ گشتاسپ به آهنگری
از سرِ نخوت به گهِ انتقام
زال نهی کنیتِ دستانِ سام
وصفِ کیَان خوانی و گویی که کیَ
از چه کنی نامهٔ انصاف طی
گاه زنی لاف که بیژن که بود؟
وان همه ناموسِ تهمتن چه بود
گاه کشی تیغ که خورشید کو؟
گاه چشی جام که جمشید کو؟
گاه زنی طعنه که بهرام کیست؟
پورِ نریمان که و رُهّام کیست؟

سرچه فرازی به سریرِ بلند
زانکه سریرت همه دارست و بند
گر تو فرامرزِ تهمتن تنی
بفکندت چرخ به روئین تنی
گرچه فروزِ تو بود پورِ زال
دهر بدستان کندت پایمال
ملكِ تو که ملکتِ جمشیدی است
آخرِ کارش همه نومیدی است[۸]

این گونه جرأت و رُك گویی در «مخزن‌الاسرار» نظامی هم به این تندی و شدتِ فوق‌العاده مشاهده نمی‌شود؛ و غالباً خواجو این طرزِ سخن بی‌باکانه را از سعدی و مولانا رومی الهام گرفته است.

□ خواجو درمنظره‌نگاری ومحاکات هم مهارتِ استادانه دارد. قوهٔ تخیل او منظره‌های فطرت و طبیعت را کلاً و جزءً طوری توصیف و تجسیم می‌کند که خواننده تحتِ تاثیرِ شدید ان قرار گرفته و ذوق زده وجودِ خود را از اجزای آن منظره و محیطِ متصور در ذهنِ شاعر محسوس می‌کند و از کیفیات و ادراکاتِ ناشی از آن لذت می‌برد؛ چنانکه او در یك مورد منظرهٔ نمودارِ صبح را به شیوهٔ مخصوصی آمیخته با تشبیهات و استعارات و ترکیباتِ جالب چنین توصیف می‌نماید:

خسروِ مشرق چو عَلَم برکشید
بادهٔ لعل از قدحِ زر کشید
سرخ گلِ صبح دمیدن گرفت
شبنمِ سیاره چکیدن گرفت
باغِ فلك روضهٔ انوار گشت
ادهمِ شب مالكِ دینار گشت
بادِ ختن نافه تاتار شد
صحنِ چمن طبلهٔ عطار شد
ویسِ گلندام چه برشد ببام
مرببدِ زردِ فلکش گشت رام
رومیِ روز آتشِ دل برفروخت
زد نفس و هندوی شب را بسوخت
چرخ سرحقهٔ گوهر ببست
کوهِ کمرکش کمرِ زر ببست
گنبدِ شش روزنِ پیروزه خشت
گشته دل افروز چه باغِ بهشت
گشته هوای سحری مشك بیز
و آهوی مُشك افگنِ شب مشك ریز
آتشِ خور در دلِ خارا گرفت
بادِ صبا دامنِ صحرا گرفت
زمزمهٔ بلبل و بانگِ رباب
دست برآورده بتاراجِ خواب
بوی گل و بادِ سحر هم نفس
مرغ برآورده خروشِ جرس[۹]

□ چنانکه قبلاً به آن اشاره شد، ابیاتِ مثنوی مملو از ترکیباتِ جالبِ مختلف الانواع می‌باشد؛ و این هم از اختصاصاتِ طرزِ سخنِ خواجو است که او برای ارائه یك مطلب القابِ گوناگونِ ممتزج با تشبیهات و استعاراتِ تازه و شیوا می‌آورد؛ چنانکه بعضی از القابی که برای آفتاب آورده، بعنوان نمونه بدین قرار است:

رنگِ رزِ قرمزی، لعبتِ گیتی‌فروز، مهره‌فشانِ فلكِ حقه‌باز، خسروِ مشرق، قادرِ خاور، طغرلِ زرّین، طغرلِ طاوس‌پر، شیرِ سپهر، توسنِ زرکش، مجمرِ زرّین، مشرقی، مرغِ سبك‌پر، دیوِ سبك‌سر، چشمهٔ آتش، ابلقِ سرکش، و غیره

همین‌طور برای «آسمان» ترکیباتِ جالبِ زیر:

طبقِ چنبری، نیلی تتق، هفتِ طبق، چرخیِ زنارخورد، طارمِ فیروزخشت، گنبدِ شش‌روزن، هفت‌خمِ لاجورد، نُه بیضه، نه قفسِ آبنوس، نُه بارگاه، طاقِ معلّق، پیرِ هوائی، آبِ مدوّر، جوسقِ نیلی و غیره.

و برای «جهان» ترکیباتِ زیر:

گنبدِ شش روزنِ پیروزه‌خشت، منزلِ آب و گل، قفسِ ششدر، پردهٔ پیروزه، مزرعهٔ ششدری، بارگهِ هشت کاخ، باغچهٔ چنبری، مهرهٔ شش‌سوی، خرمنِ آتش، صحنِ مطبّق، شش کارگاه، سراپرده، ملكِ مشوّش، دهِ ویران، فرشِ مطبّق، مارِ منقّش، خاكِ مشجّر، مرتعِ خاکی، مزرعِ خاکی، خانهٔ ششدر، دامنِ پُرخاك، دستگهِ سرسری، خانهٔ شش روزه.

□ کاربردِ فراوانِ ترکیباتِ اضافیِ دلکش و زیبا دلالت بر لطافت و علوِّ ذوق و دقتِ نظر و رساییِ ذهن خواجو دارد. کم ابیاتی است که از اضافه‌های تشبیهی و استعاری معرّا باشد. برخی ازین نوع ترکیباتی که نمونهٔ عمده‌ای از حسن و زیبایی و شیرینی و شیواییِ کلام باشد و تازگی هم دارد، بقرارِ زیر است:

الف ـ اضافهٔ تشبیهی: چمنِ طبع، آتشِ مهر، هدهدِجان، طوطیِ دل، بحرِنعم، بلبلِ طبع، خشتِ زر، تیغِ خور، چمنِ دل، رمحِ عصا، آتشِ زر، پیرِ خرد، مرغِ روان، مزرعِ دل، دُرجِ بدن، جوهرِجان، پردهٔ ابر، قلزمِ احسان، خوانِ کرم، بحرِ ضمیر، تیغِ زبان، مشعلهٔ فکر، آتشِ اندیشه، مصحفِ خاطر، اطلسِ چرخ، حرزِ خرد، قلزمِ دست، مشعلِ مه، آتشِ قهر، مطبخِ جود، مروحهٔ خُلق، باغِ معانی، دیدهٔ دولت؛

ب ـ اضافهٔ استعاری: درعِ بقا، کتفِ جان، گردِ فنا، جرعهٔ جان، جانِ فرح، لالهٔ تهلیل، مشربِ توفیق، مطبخِ تحقیق، ارقمِ عصیان، کرگسِ طغیان، گردنِ گردون، حلقهٔ دل، دیِ جان، چنگِ سحر، خونِ صراحی، پای عدم، سرِهستی، چراغِ دل، رایتِ صبر، دستِ خواب؛

□ در سراسرِ مثنوی جسته جسته کار بردِ تراکیبِ عربی هم مشاهده می‌شود که عده‌ای از آنها بصورتِ تلمیح از آیاتِ قرآنی و احادیثِ نبوی آمده و برمطالعهٔ دقیقِ قرآن و حدیثِ خواجو و بر تسلّطِ او بر زبانِ عربی دلالت دارد. ابیاتِ زیر نمونهٔ عمدهٔ کاربردِ ترکیباتِ عربی می‌باشد:

خونِ جگر در دلِ خصمت ز بیم
جوش برآورده «کغلی الحمیم»
نکهتِ انفاسِ تو «یحی العظام»
خدمتِ درگاهِ تو «اقصی المرام»
روزِ حلال تو مصون از زوال
ملكِ تو محروس ز «عین‌الکمال»
در رهِ عرفان چو شدی راه جُوی
معرفت از «من عرف‌الله» جُوی

□ در مثنوی موردِ نظر علاوه بر ترکیباتِ متنوّع و محاسنِ دیگر فوق الذّکر، صنعتهای بدیعی هم فراوان وجود دارد. ازین صنعتها، انواعِ مختلفِ جناس و ترصیع و موازنه و تضاد و عکس و تلمیع و تلمیح و سیاقةالاعداد و معمّیٰ بیشتر مرغوب و دلپسندِ خواجو بوده است. بعضی از آنها را بعنوانِ نمونه در ذیل می آوریم:

۱ـ تلمیح[۱۳]: تلمیحاتی را که در اِشعارِ مثنوی آمده، می توان بطورِ کلّی به چهار دستهٔ زیر تقسیم کرد:

۱ـ۱ـ اشخاص:

(الف) انبیا و رسل و فرشته: مانندِ حضرت نوحؑ، حضرت سلیمانؑ، حضرت ابراهیم خلیل اللهؑ، حضرت یوسفؑ، حضرت موسیٰؑ، حضرت عیسیٰؑ، حضرت محمد مصطفی صلی‌الله علیه و سلم؛ حضرت جبرئیلؑ، روح القدس؛ چند بیت بعنوانِ مثال:

هدهدِ جانْ مرغِ «سلیمان» او / طوطیِ دل بلبلِ بستانِ او[۱۴]
از پسِ هر «طور» نگر «موسیی» / برسرِ هر «مهد» ببین «عیسیی»[۱۵]
سبزه «خضر» گشته و سوسن «کلیم» / خاکِ چمن کحل و «مسیحا» نسیم[۱۶]
دست برافشان وز «دستان» مترس / نوح بدست آر و زطوفان مترس[۱۷]
یوسفِ مصری زغلامانِ او / جانِ عزیز آمده قربانِ او[۱۸]

(ب) بزرگانِ اسلامی؛ مانندِ حضرت بلالؓ، ادهمؒ، مالکِ دینارؒ، منصورؒ و غیره؛

چند بیت بعنوانِ مثال:

حلقه زنِ درگهِ مهرش «بلال» / هندوی گیسوی سیاهش هلال[۱۹]
باغِ فلک «روضهٔ انوار» گشت / ادهم شب «مالک دینار» گشت[۲۰]
رایت «منصور» بجز دار نیست / و آرزوی یار بجز یار نیست[۲۱]

(ج) مشاهیرِ اساطیری؛ و پیش از اسلام: مانندِ جمشید، ضحّاک، گشتاسب، دستان، سام، زال، رستم، تهمتن، روئین تن، فریدون، سیاوش، نوشیروان، بهرام، وامق، عذرا وغیره

چند بیت بعنوانِ مثال:

گلشن و گل روضه و رضوان بهم / سرو و سمن «رستم» و «دستان» بهم[۲۲]
چرخ همانست که نوشین روان / باز گرفت از لبِ «نوشیروان»[۲۳]
«جامِ جم» از دست شد و «جم» نماند / ملک دگرگون شد و «حاتم» نماند[۲۴]
رمحِ تو گشت ارقمِ «ضحّاک» سوز / خشمِ تو شد آتشِ افلاک سوز[۲۵]

۱ـ۲ـ آیاتِ قرآنی: مانند:

از «لمن‌الملک» چو آید خطاب / کس نبود جز تو که گوید جواب[۲۶]
باز کشا نرگسِ «مازاغ» را / و آب بِبر خوش نظرِ باغ را[۲۷]
مصحفِ خاطر بگشودم نخست / سورهٔ «والشمس» برآمد نخست[۲۸]
مستِ شرابِ صمدی بایزید / آنکه زدی نعرهٔ «هل من مزید»[۲۹]
خونِ جگر در دلِ خصمت ز بیم / جوش برآورده «کغلی الحمیم»[۳۰]
خصمِ تو اهریمن و تیرت «شهاب» / حادثه خفاش و دلت آفتاب[۳۱]

۱ـ۳ـ احادیثِ نبوی: مانند:

شاهِ حبش آمده مولای او / کسوتِ «لولاک» ببالای او[۳۲]
لافِ «ابیت» از سرِ مستی زده / پای شرف بر سرِ هستی زده[۳۳]
یوسفِ مصرِ «انااملح» تویی / مهدیِ مهدِ «اناافصح» تویی[۳۴]

۱ـ۴ـ متفرق: مانند:

مشکِ «ختن» را ز «ختا» باز دار / مرغِ چمن را زهوا بازدار[۳۵]
تا که زظلمات نیابی نجات / دم نتوانی زد از «آبِ حیات»[۳۶]
ملک شد «آئینهٔ اسکندری» / تا تو رخِ خویش در او بنگری[۳۷]
عارفِ خود باش و «عوارف» مخوان / معرفتِ حق ز «معارف» بدان[۳۸]
ای که دم از ملکِ معانی زنی / نوبتِ «ما اعظم شانی» زنی[۳۹]

۲ـ ترصیع[۴۰]: مثلاً:

آن قمرِ برجِ جلال آمده / وین گهرِ دُرجِ کمال آمده
مرغِ معانی شده زان بانوا / ابرِ تعالی شده زین با حیا
آن بودت در شبِ تاری دلیل / وین شودت از رهِ هادی سبیل

...

ناصبِ راياتِ هدايت شده / شارحِ آياتِ عنايت شده
رائحهٔ روضهٔ روحانیان / واسطهٔ حکمتِ یونانیان

...

مشتریِ برجِ بلند اختری / جوهریِ درجِ نکو گوهری
نوبتیِ بارگهِ کبریا / خلوتیِ صومعهٔ اهتدا[۴۱]

۲ـ۲ـ موازنه:[۴۲] مانند:

خرقهٔ این پیرِ هوایی مپوش / ساغرِ آن ترکِ خطایی منوش
دامنِ این آبِ مدوّر مگیر / خانهٔ این خاکِ مشجّر مگیر
رخش بر قلّهٔ سرکش متاز / جای در این تودهٔ آتش مساز
خاک درین مرتعِ خاکی مبیز / دانه در این مزرعِ خاکی مریز
همدمِ آن ارقمِ نه سر مشو / ساکنِ این خانهٔ ششدر مشو
نه سرِ این مار به خنجر بزن / ششدرِ این داربساز وفکن
چشم براین چشمهٔ جوشان منه / هوش بدین غولِ خروشان مده
هاتفِ جان را هدفِ دل مکن / گوهرِ جان را صدفِ گِل مکن
شیفتهٔ طبعِ مهندس مگرد / هم نفسِ نفسِ مهوّس مگرد[۴۳]

۲ـ۳ـ سیاقة الاعداد[۴۴]: این صنعت هم از مرغوباتِ خواجو است و از صنعتهایی است که در مثنوی حاضر بیشتر مورد توجه او بوده و با لطافت و زیبایی و ابتکار بکار رفته؛ چنانکه در مواردِ زیر:

(الف) جنبشِ نُه چرخ بدوران نمود / چار حدِ طبع بیارکان نمود
ششدرِ گیتی بجهتِ باز بست / پنج صفِ حس بخرد برشکست[۴۵]
(ب) هفت طبق برسرِ نُه کاسه زن / چار قدح در پسِ شش خم فکن[۴۶]
نه حرمِ هفت درش بارگاه / شش طرفِ چار رهش کارگاه[۴۷]
چار ملک بلبلِ بستانِ تو / هفت فلک صحنِ شبستانِ تو
نه حرم از چرخ برآراسته / نکهتِ روح از نفست خاسته[۴۸]

۲ـ۴ـ عکس[۴۹]: مانند:

گل همه تن گشته و تن گل شده / دل همه جان گشته وجان دل شده[۵۰]
بانگ براین توسنِ زرکش زدم / و آتشِ دل در دلِ آتش زدم[۵۱]
مایدهٔ زنده دلان فایده است / فایدهٔ مرده دلان مایده است[۵۲]
جسم روانست و روانست جسم / اسم مسمّیٰ و مسمّیٰ است اسم[۵۳]

۲ـ۵ـ اشتقاق[۵۴]: مانند:

جز تو کسی مهدیِ این مهد کیست / غیرِ تو در عهدهٔ این عهدکیست[۵۵]
شعبده با چرخِ مشعبد مباز / عربده با دهرِ معربد مساز[۵۶]
دست بهم بر زن و چرخی بزن / چرخهٔ نُه چرخ بهم در شکن[۵۷]
خارچه خواهی گُلِ خیری بجوی / امر بجای آر و امیری بجوی[۵۸]

۲ـ۶ـ تشبیهِ حرفی[۵۹]: مانند:

کاین فلکِ منحنیِ سالخورد / قدِ الف‌وارِ مرا دال کرد[۶۰]
دستگهم بین چو کفِ صوفیان / قامتِ من چون الفِ کوفیان[۶۱]

۲ـ۷ـ تضاد[۶۲]: مانند:

رنگِ ازل تا ابد آمیخته / نقشِ وجود از عدم انگیخته
شهدِ شهود از لبِ جان کرده نوش / نغمهٔ غیب از رهِ دل کرده گوش
آتشِ نفرت‌زده درکفر و دین / و آبِ فنا ریخته برآن و این
در رهِ اسلام کمین ساخته / مملکتِ کفر برانداخته
و آمده از عالمِ صورت بدر / کرده در آئینهٔ معنی نظر[۶۳]

۲ـ۸ـ جناس[۶۴]: مانند:

قله نشین گشته بامرش هلال / نافه ازو یافته نافِ غزال[۶۵]
ظلمتِ ظلم از دلِ عالم بشست / دودِ غم از دودهٔ آدم بشست[۶۶]
جامه بر آتش نِه و بیش آرجام / در دهنِ شیر شو از بهرِ کام[۶۷]
گوش برین گوشهٔ محراب کن / چشم درین چشمهٔ بی‌آب کن[۶۸]
در خمِ این هفت خمِ لاجورد / بیخبر افتاده‌ام از دُردِ دَرد[۶۹]
خرقهٔ این پیرِ هوائی مپوش / ساغرِ آن ترکِ خطائی منوش[۷۰]
برگ نیابی و نیابی بباغ / راه نبینی و نبینی چراغ[۷۱]
حال نه قال است که گفتن توان / وجد نه نجد است که رفتن توان[۷۲]
نورِ الهی ز ملاهی مخواه / حکمِ اوامر زنواهی مخواه[۷۳]
جامِ سلامت بسلامت بخور / جان بسلامت زملامت ببر[۷۴]

۲ـ۹ـ معمّا: چنانکه در تاریخِ ختمِ مثنوی «روضةالانوار» می فرماید:

روزِ «الف» بود که والادبیر / نقشِ قصب باز گرفت از حریر
«جیم» زیادت شده بر «میم» و «ذال» / و آمده چون «عین» منحلِ هلال
تیز سوارِ فلکِ تیز پوی / تافته از جلوگهِ خویش روی
تیغِ زر از قلّه برافراخته / بربتهٔ تیر مکان ساخته

یادداشتها

۱ـ مثنویاتِ خمسهٔ نظامی بدین قرار است:

مخزن الاسرار	(۵۷۰ هـ)
خسرو و شیرین	(۵۷۶ هـ)
لیلی و مجنون	(۵۸۴ هـ)
هفت پیکر/بهرامنامه	(۵۹۳/۷ هـ)
اسکندرنامه	(۵۹۷ هـ)

(تاریخ ادبیات ایران تالیف رضازاده شفق چاپ تهران ۱۳۴۲: ص ۴ـ۲۳۳)

۲ـ در ایران و شبه قاره بیش از صد نفر در پیرویِ نظامی گنجوی خمسه نوشته‌اند. مرحوم استاد فقید سعید نفیسی در مقدمهٔ دیوان قصاید وغزلیات نظامی گنجوی، هفتاد و دو نام از شعرای معروفی که خمسه سرودند، ذکر کرده است. (مقدمه دیوان قصاید و غزلیاتِ نظامی گنجوی بکوشش استاد سعید نفیسی؛ چاپ تهران ۱۳۳۸ ش: ص ۷ـ۱۳۶)

۳ـ مثنویاتِ خمسهٔ امیر خسرو دهلوی به قرار زیر است:

مطلع الانوار	(۶۹۸ هـ)
شیرین و خسرو	(۶۹۸ هـ)
مجنون و لیلی	(۶۹۸ هـ)
آئینهٔ سکندری	(۶۹۹ هـ)
هشت بهشت	(۷۰۱ هـ)

۴ـ مقدمه دیوان قصاید و غزلیاتِ نظامی گنجوی بکوشش استاد سعید نفیسی: ص ۱۳۶

۵ـ فهرست مطالب هر دو مثنوی ـ مخزن‌الاسرار و روضةالانوار ـ در آخر ضمیمه است.

۶ـ روضةالانوار تالیف خواجوی کرمانی باهتمام ح. کوهی کرمانی؛ چاپ تهران ۱۳۰۶ هـ. ص ۱۷.

۷ـ ایضاً ص ۵ و ۶

۸ـ ایضاً ص ۴ـ۶۳

۹ـ ایضاً ص ۱۴

۱۰ـ ایضاً ص ۹

۱۱- ایضاً ص ۱۰
۱۲- روضة‌الانوار، ص ۱۱
۱۳- ایضاً ص ۲۵
۱۴- تلمیح: اشاره کردن شاعر در شعر به قصه‌ای یا مثلی معروف یا آوردن اصطلاح بعضی علوم در شعر.
۱۴- روضة‌الانوار، ص ۲
۱۵- ایضاً ص ۳۲
۱۶- ایضاً ص ۱۶
۱۷- ایضاً ص ۳۲
۱۸- ایضاً ص ۶
۱۹- ایضاً ص ۶
۲۰- ایضاً ص ۱۴
۲۱- ایضاً ص ۵۹
۲۲- ایضاً ص ۱۶
۲۳- ایضاً ص ۳۴
۲۴- ایضاً ص ۳۴
۲۵- ایضاً ص ۱۰
۲۶- ایضاً ص ۵: تلمیح به آیهٔ «لمن‌الملك الیوم» (قرآن حکیم ۴۰: ۱۶)
۲۷- ایضاً ص ۷: تلمیح به آیتِ «مازاغ البصر وماطغی» (قرآن حکیم ۵۳: ۱۷)
۲۸- ایضاً ص ۸: قرآن حکیم سوره ۹۱
۲۹- ایضاً ص ۲۹: تلمیح به آیت «یوم نقول لجهنم هل امتلات و تقول هل من مزید» (قرآن حکیم ۵۰: ۳۰)
۳۰- ایضاً ص ۹: تلمیح به آیت «ان شجرت الزقوم طعام الاثیم کالمهل یغلی فی البطونِ کغلی الحمیم» (قرآن حکیم ۴۴: ۴۶)
۳۱- ایضاً ص ۱۰: تلمیح به آیات «انا زیّنّا السماء الدنیا بزینةِ الکواکب و حفظا من کل شیطان مارد (تا) فاتبعه شهاب ثاقب» - (قرآن حکیم ۳۷: ۶ تا ۱۰)
۳۲- ایضاً ص ۶: اشاره به «لولاك لماخلقت الافلاك».
۳۳- ایضاً ص ۷:
۳۴- ایضاً ص ۷:
۳۵- ایضاً ص ۴
۳۶- ایضاً ص ۵۲
۳۷- ایضاً ص ۶۴
۳۸- ایضاً ص ۸۴
۳۹- ایضاً ص ۹۴
۴۰- ترصیع آنست که در دو مصرع یا دو جمله الفاظ و کلماتی بیاورند که در وزن و سجع مطابق باشند.
۴۱- روضة‌الانوار ص ۶۰
۴۲- موازنه آنست که شاعر در دو مصراع از شعر کلماتی هموزن بیاورد.
۴۳- روضة‌الانوار ص ۳۵
۴۴- سیاقة‌الاعداد آنست که شاعر در شعر اعداد مختلف بکار برد.
۴۵- روضة‌الانوار، ص ۲
۴۶- ایضاً ص ۴
۴۷- ایضاً ص ۶
۴۸- ایضاً ص ۷
۴۹- عکس آنست که شاعر کلماتی را که در یك مصرع یا نیم مصرع آورده در مصرع یا نیم مصرع دیگر قلب و مکرر کند.
۵۰- روضة‌الانوار ص ۱۳
۵۱- ایضاً ص ۱۵
۵۲- ایضاً ص ۹۲
۵۳- ایضاً ص ۲۷
۵۴- شاعر یا نویسنده کلماتی استعمال کند که از یك ماده مشتق شده باشد.
۵۵- روضة‌الانوار، ص ۲۸
۵۶- ایضاً ص ۳۵
۵۷- ایضاً ص ۴۸
۵۸- روضة‌الانوار، ص ۴۹
۵۹- تشبیه حرفی: مانند کردن کسی یا چیزی است به یکی از حروف، تهجّی.
۶۰- روضة‌الانوار، ص ۵۱
۶۱- ایضاً ص ۵۵
۶۲- تضاد: بکار بردن کلمات ضد یکدیگر در نظم یا نثر.
۶۳- روضة‌الانوار، ص ۷۵
۶۴- جناس: بکاربردن کلمات شبیه بیکدیگر در شعر.
۶۵- روضة‌الانوار ص ۱
۶۶- ایضاً ص ۵۰
۶۷- ایضاً ص ۷۷
۶۸- ایضاً ص ۸۰
۶۹- ایضاً ص ۱۸
۷۰- ایضاً ص ۳۵
۷۱- ایضاً ص ۸۰
۷۲- ایضاً ص ۲۶
۷۳- ایضاً ص ۷۶
۷۴- ایضاً ص ۷۶

فهرستِ مطالبِ مثنویاتِ «مخزن الاسرار» و «روضة الانوار»

مخزن الاسرار	روضة الانوار
۱- توحید	۱- (آغاز)
۲- مناجات اول در سیاست و قهر یزدان	۲- مناجات
۳- مناجاتِ دوم در بخشایش و عفو یزدان	
۴- در نعت رسول اکرم(ص)	۳- در نعت حضرت پیغامبر خاتم
۵- در معراج	
۶- نعت اول	
۷- نعت دوم	
۸- نعت سوم	
۹- نعت چهارم	
۱۰- در مدح ملك فخرالدین بهرامشاه بن داوُد	۴- فی مدح مولی الاعظم شمس‌المّلة و الدّین محمدصاین
۱۱- در خطابِ زمین‌بوس	
۱۲- درمقام و مرتبت این نامه	۵- در نظم کتاب روضة الانوار
	۶- در سبب نظم کتاب و صفت ریاحین.
۱۳- در فضیلت سخن منظوم از منثور	
۱۵- در توصیف شب و شناختن دل	
۱۶- خلوت اول در پرورش دل	
۱۷- ثمرهٔ خلوت اول	
۱۸- خلوت دوم در عشرت شبانه	
۱۹- ثمرهٔ خلوت دوم	
۲۰- مقالت اول در آفرینش آدم	۷- مقالت اول در بیانِ سخن
۲۱- داستان پادشاهِ نومید و آمرزش یافتن او	۸- حکایت طوطی که بر چه صورت پارسی گوید
۲۲- مقالت دوم در اندرز شاه به محافظت عدل	۹- مقالتِ دوم در مقاماتِ اولیا.
۲۳- حکایت نوشیروان با وزیر خود	۱۰- حکایت جنید و شبلی
۲۴- مقالت سوم در حوادث عالم	۱۱- مقالت سوم در کمال بشریت
۲۵- حکایت سلیمان با دهقان	۱۲- حکایت سلطان العارفین بایزید در بیان وحدت
۲۶- مقالت چهارم در رعایت از رعیت	۱۳- مقالت چهارم در تنبیه و تهدید
۲۷- داستان پیرزن با سلطان سنجر	۱۴- حکایت حبیب عجمی و حسن بصری
۲۸- مقالت پنجم در وصف پیری	۱۵- مقالت پنجم در انقلابِ امور
۲۹- داستان پیر خشت‌زن	۱۶- حکایت ملك کرمان
۳۰- مقالت ششم در اعتباراتِ موجودات	۱۷- مقالت ششم (در خرد و انتباه و انسان‌شناسی)
۳۱- داستان سگ و صیاد و روباه	۱۸- حکایت حبیب عجمی و آن مستوجب القتل
۳۲- مقالت هفتم در فضیلت آدمی بر حیوانات	۱۹- مقالتِ هفتم در احوال نفس متکلم
۳۳- داستان فریدون با آهو	۲۰- حکایت فرشته‌ای که در صغر سن بخواب دیده بود.
۳۴- مقالت هشتم در بیان آفرینش	۲۱- مقالت هشتم در شرح آیتِ عشق و ماهیت مهر.
۳۵- داستان میوه‌فروش و روباه	۲۲- حکایت مجنون که از لیلی خبر شنید.
۳۶- مقالت نهم در ترك مئوناتِ دنیوی	۲۳- مقالت نهم در مطمح نظر و عدم التفات بملوّنات
۳۷- داستان زاهد توبه‌شکن	۲۴- حکایتِ ارسطو و شاه سکندر
۳۸- مقالت دهم در نمودار آخرالزمان	۲۵- مقالت دهم در صفت پیری و غنیمت جوانی
۳۹- داستان عیسیٰ(ع)	۲۶- حکایت مطرب پیر و مناجاتِ او
۴۰- مقالت یازدهم در بیوفایی دنیا	۲۷- مقالت یازدهم در مذمتِ دنیای دون.
۴۱- داستان موبد صاحب‌نظر	۲۸- حکایت حسن بصری و رابعه
۴۲- مقالتِ دوازدهم در وداع منزل خاك	۲۹- مقالتِ دوازدهم در عقل و حیا
۴۳- داستان در حکیم متنازع	۳۰- حکایت ارسطو و صفتِ عقل و کیا.
۴۴- مقالت سیزدهم در نکوهش جهان	۳۱- مقالت سیزدهم در مذمّت کبر
۴۵- داستانِ حاجی و صوفی	۳۲- حکایت صیدالب ارسلان
۴۶- مقالتِ چهاردهم در نکوهش غفلت	۳۳- مقالت چهاردهم در صفتِ کرم و سخا
۴۷- داستان پادشاهِ ظالم با مرادِ راستگوی	۳۴- حکایت حاتم طایی و مردن او
۴۸- مقالتِ پانزدهم در نکوهش رشکبران	۳۵- مقالت پانزدهم در صفت عالمِ وحدت
۴۹- داستان ملك‌زاده جوان با دشمنان پیر	۳۶- حکایت در صفت حال خود گوید.
۵۰- مقالت شانزدهم در چابك‌روی	۳۷- مقالت شانزدهم در تصفیهٔ خاطر
۵۱- داستان کودك مجروح	۳۸- حکایت ابراهیم ادهم
۵۲- مقالت هفدهم در پرستش و تجرید	۳۹- مقالت هفدهم در صفت غرور
۵۳- داستان پیر و مرید	۴۰- حکایت سالك تارك که در آخر عمر به فسق مرد
۵۴- مقالت هیجدهم در نکوهش دورویان	۴۱- مقالت هیجدهم در صف آفرینش
۵۵- داستان جمشید با خاصکی محرم	۴۲- حکایت گل و صفتِ بهار
۵۶- مقالت نوزدهم در استقبالِ آخرت	۴۳- مقالت نوزدهم در صفت توحید مردِ موحّد
۵۷- داستان هارون الرشید با حلاق	۴۴- حکایت کسری و ابوذرجمهر
۵۸- مقالت بیستم در وقاحت ابنای عصر	۴۵- مقالتِ بیستم در صفت انسان
۵۹- داستان بلبل با باز	۴۶- حکایت مستعصم و صفتِ مجرم با او
۶۰- انجام کتاب	۴۷- در خاتمهٔ کتاب و دعای شمس‌الدین محمد صائن

● دیدگاه «حضرت امام خمینی(ره)» دربارهٔ ماهیت غناء

■ اکبر ایرانی



«انتهی ملخصاً» این جمله‌ای است که حضرت امام خمینی ـ قدس سره ـ پس از نقل بخش عظیمی از متن رسالهٔ «روضة‌الغناء» مرحوم آیة‌الله حاج شیخ محمدرضا اصفهانی در ابتدای مبحث غناء در مکاسب محرمه خود ـ آورده اند... درادامهٔ این بحث تقدوبررسی حضرت امام(ره) دربارهٔ رسالهٔ مذکور را ذکر می کنیم و آنگاه گزیدهٔ دیدگاه حضرت امام را در مورد غناء و ماهیت آن را در مکاسب محرمه بیان می‌داریم.

حضرت امام درمورد این رساله می نویسد: دلیل آن که ما به تفصیل متعرض این رساله شدیم، ادای حقوق استاد و برخورداری از آثار و نتایج سودمند آن بود. انصاف این است که بررسی و تحقیق او، از آنچه تاکنون در این باب گفته شده بهتر و به واقع مطلب، نزدیك‌تر است، گرچه خالی از اشکال هم نیست، چنان که در بیان میزان و حد «اطراب» می گوید: حد اطراب آن است که موجب ازاله عقل گردد. به عبارت دیگر ایشان معتقد است که علت در حرمت غناء، عین علت در مسکر است و این مدعایی است که نه شاهدی در عرف دارد و نه در لغت، چه بسا، غناء به آن حد از اطراب نرسد و شأنیت آنرا هم (ازالهٔ عقل) نداشته بر آن صدق کند، زیرا غناء اقسام و مراتب فراوانی در باب «زیبایی و اطراب» دارد، گاه به غایت حسن و زیبایی می‌رسد، نظیر صوت دلنشینی که ـ ذاتاً ـ در کمال ظرافت و لطافت باشد و خواننده نیز در فن موسیقی بسیار کارآزموده و «بحری» که او به کار می گیرد از نوع «بحر خفیف» باشد، بعید نیست چنین صدا و آهنگی، چنان شنونده را تحریك وتهییج کند که عقل او زایل و اعمالی از او سر زند که در شأن یك انسان با شرافت و خردمند نباشد بلکه افراد پست و اوباش نیز مرتکب آن اعمال نگردند. البته آنچه دربارهٔ اهل فسق، نظیر خلفای بنی امیه و بنی عباس حکایت می کنند که (حالاتی به آنها دست می‌داده) صرفاً بخاطر غناء (صو ت نازك مرجع مطرب) نبوده بلکه مجالس خوشگذرانی و عیش و نوش آنها توأم با باده‌نوشی و پایکوبی و رقص و آلات لهو و لعب بوده است و غالبا در اینگونه مجالس سبکی و خفت مزبور عارض می شود لیکن به طور قطع به این مرتبه نمی‌رسد. از طرفی نه اهل لغت چنین قیدی را در تعریف غناء ذکر کرده‌اند و نه خبرگانِ فن حصول چنین حالتی را تأیید نموده‌اند، بلکه اکثراً «اطراب» را حالتی دانسته‌اند که انسان از شدت شادی و سرور و یا حزن و اندوه، دچار نوعی خفت و سبکی نفس می گردد.

در «المنجد» آمده است: «طَرِبَ اهْتَزَّ و اضْطَرَبَ فَرَحا اَوْحُزْناً» یعنی از روی شدت شادی برانگیخته و هیجان زده شد و از شدت اندوه، مضطرب و آشفته گردید». شاید مقصود صاحب المنجد اهتزاز و اضطراب در روح باشد، چنانکه ابوحامد غزالی، غناء را به «صو ت موزون مفهم محرك قلب» تفسیر نموده است. منظور صاحب المنجد نیز از اهتزاز همان است که از شدت شادی حاصل می شود، چنانکه مراد وی از اضطراب، همان سبکی ای است که از شدت اندوه به انسان دست می‌دهد.

از طرفی «صدای ناهنجار وخشن و بدآهنگ» عرفاً غناء به شمار نمی آید، هرچند خوانندهٔ آن از خبرگان فنّ بوده و با تناسب تمام بخواند. حتی اگر خنیاگر بدصدایی، تناسبی در آوای خود ایجاد کند که تنها بعضی از خبرگان فن و آگاهان به آن تناسب واقفند، با این وجود نمی‌توان آنرا غناء دانست، چه برخی از خنیاگران خبره و مطربین زبده ـ بنابر آنچه نقل کرده اند ـ هرچند دارای صدایی خشن و نامطلوب هستند لیکن به خاطر مهارتی که در فن موسیقی دارند، چنان تناسبی در صوت خود ایجاد می کنند و آن چنان سرور و وجد و خفت نفسی در مستمعین خود برمی انگیزند که عقل آنها را به بند می کشند و بیشتر از یك خوانندهٔ خوش آواز موجب غناء می گردند، مگر اینکه بگوییم طرب حاصل از غناء ـ چنانکه بعید هم نیست ـ سنخیتی غیراز شادی و سرور برخاسته از صدای نامطلوب دارد.

تعریف ماهیت غناء

حضرت امام می فرمایند: بهتر است غناء را چنین تعریف کنیم: صوت رقیق و نازك انسان که (به طور اجمال) دارای زیبایی ذاتی باشد و به خاطر تناسبی که دارد، شأنیت و قابلیت ایجاد طرب را برای عموم مردم داشته باشد.

صدای نازك و زیبا، صدایی است که خشن (گوش خراش) و ناپسند و تنفرآور نباشد و منظور از شأنیت اطراب نیز آن است که صوت خوش لازم نیست بالفعل و بلافاصله موجب طرب شود، چه حصول حالت طرب، تدریجی و به مرور صورت می پذیرد و بسا با یك شعر و دو شعر پدید نیاید، مانند آنچه دربارهٔ «مُسْکِر» گفته شده که زیادش مست کننده است ولی کم آن نیز ـ گرچه مست آور نیست ـ حرام است، زیرا شأنیت اسکار را دارد و این حرمت با مسکر نبودن اندك خمر، منافاتی ندارد. چه حکم به طبیعت موضوع تعلق گرفته است و ماهیت «غناء» نیز چنین است و طرب آور نبودن فعلی بعضی از مصادیق آن، با حرمت اصل غناء، منافاتی ندارد.

تناسب آهنگ در صدا، قید دیگری است در تعریف غناء

چه اگر صدای نازک و دلنواز، از تناسب آهنگ موسیقی بی‌بهره باشد، طرب‌آور نخواهد بود و به آن غناء هم گفته نمی‌شود. در این صورت، صدای کشیده نه مطرب است و نه غناء، هرچند بسیار نازک و لطیف و دلنشین باشد.

اما تعریف مشهور غناء (یعنی صوت کشیده با چهچه‌ای که طرب‌آور باشد) با آنچه در ماهیت غناء گفتیم مغایرت دارد، چه غناء با کشیدن صدا و چهچه پدید نمی‌آید و در بسیاری از اقسام غناء، نه صدای کشیده‌ای است و نه ترجیع و چهچه‌ای و شاید کسانی که این دو قید را در تعریف غناء ذکر کرده‌اند، صرفاً اقتضای عرف زمان آنها بوده است.

از آنچه گفته شد، معلوم گردید، غناء تنها صوت لهوی و باطل نیست چنان‌که آوازهایی که در مجالس فساد و قمار خوانده می‌شود، ارتباطی با ماهیت غناء ندارد و نیز روشن شد که غناء از مقوله صوت و یا کیفیت صوت است نه کلام و قول، خواه در پیدایش آن (غناء)، گفتار باطل و بیهوده‌ای به کار گرفته شود، خواه سخن صحیح و یا حکمتی در آن گفته آید و حتی قرآن و یا رثای ستمدیده‌ای تغنی گردد، در هر صورت «اگر صدا، نازک، نرم، دلنشین، باطراوت و مطبوع (و متناسب با نتهای موسیقی) باشد و موجب طرب گردد، غناء به شمار می‌آید.»

دلائل حرمت غناء

۱ـ آیهٔ کریمهٔ «وَاجْتَنِبُوا قَوْلَ الزُّورِ»[۱]

روایاتی در تفسیر این آیه وارد شده که «قول زور» را به غناء تفسیر نموده است مانند صحیحه هشام از امام صادق(ع) و روایت زیدالشحام و ابی‌بصیر و دیگران.[۲]

عبارت «قول زور» در گفته باطل مانند دروغ، شهادت باطل و افتراء (نه صوت) ظهور دارد و حال آنکه گفتیم غناء از مقوله صوت یا کیفیت صوت است نه کلام و قول.

همچنین «قول زور» به «احسنت و آفرین» کسی که خوانندهٔ باصدای غنائی را تشویق می‌کند (در روایتی دیگر که از امام صادق(ع) تفسیر شده است) اطلاق شده، در حالی که ـ بی‌شک ـ جملهٔ «احسنت»، قول و گفتار باطلی نیست اما به اعتبار این که با این کلمه، «غناء» تحسین و صحه بر آن گذاشته شده، به آن قول زور اطلاق شده است.

بنابراین، مهم نحوهٔ اراده کلام باطل به اعتبار مدلول آن است، خواه در قالب «احسنت» غناء اراده شود، خواه با صوت و یا عبارت دیگر. ولی احتمال اخیر که حضرت امام آن را ترجیح می‌دهند، آن است که «قول زور قولی است مشتمل بر حرف باطل و بیهوده باشد، مانند اشتمال کلام بر مدلول خود یا موصوف بر صفت خود، پس قول، زور است به اعتبار صفت آن، یعنی همان صدای خاص، در اینصورت غناء مستقلاً و ذاتاً در جرگه «حرمت» قرار می‌گیرد.»

در اینجا قرائن عقلی حکایت از آن دارد که «غناء» از مقوله «قول» نیست، در این صورت یا باید از ظاهر اخباری که دلالت بر غناء و قول زور دارند و بر تمام مصادیق آن (غناء) صدق نموده و قابل حمل است، چشم پوشید و آن را بر موارد خاصی صادق بدانیم و یا برعکس، ظاهر آنها را حفظ و بر غنای حرام حمل کنیم.

بنابراین، اگر «قول زور» (کلام باطل) با کیفیتی خاص یعنی با صوتی نرم و نازک و روحبخش و دلنشین و خوش‌نوا، اظهار گردد، مصداق «غناء» است. به عبارت دیگر، قول (موصوف) و زور (صفت) با یکدیگر متحدند و این «زور» اگر با کیفیتی خاص (غناء) ظاهر گردد، همان کیفیت تماماً مصداق «قول زور» در آیه شریفه قرار می‌گیرد و بدین لحاظ حرمت غناء همان حرمت قول زور است و حرمت قول زور، همان حرمت غناء است!

در مجموع اگر به این استدلال هم خدشه وارد شود، سر تسلیم در برابر روایات و اخبار مذکور فرود آورده و تعبداً می‌پذیریم که «قول زور» همان «غناء» است و مطابق اطلاق ادله و ظاهر روایات حرمت آن ذاتی (و بدون قید دیگر) است.

۲ـ دلیل دوم بر حرمت ذاتی غناء آیه شریفه «ومن الناس من یشتری لهوالحدیث...»[۳]

در تفسیر «لهوالحدیث» روایات چندی وارد شده که آن را به غناء تفسیر کرده‌اند، و همان استدلالی که در مورد صدق «قول زور» بر غناء گفته آمد، در مورد لهوالحدیث هم صادق است.[۴]

گفتار فیض کاشانی و محقق سبزواری درباره غناء:

حضرت امام(قدس سره‌الشریف) نسبتهای ناروایی را که برخی از فقها[۵] به این دو بزرگوار داده‌اند، ناشایست دانسته و تصریح می‌فرمایند که،آنچه به آنها نسبت داده شده خلاف آن چیزی است که این دو فقیه بزرگ در آثار فقهی خود گفته‌اند. اینک دیدگاه حضرت امام خمینی(قدس سره) را درباره آراء مرحوم فیض و محقق سبزواری بیان می‌داریم:

«آنچه به محدث کاشانی و محقق سبزواری، صاحب «کفایة‌الأحکام» در انکار حرمت غناء و اختصاص آن به لواحق و مقارنات غناء، نسبت داده شده، ناشی از عدم درک و فهم دلایل آنها بوده وگرنه آنچه فیض در وافی و مفاتیح و محقق در کفایه گفته‌اند، این است که غناء بر دو قسم است: «حق و باطل». حق آن، تغنی به اشعاری که به بهشت و دوزخ را به یاد می‌آورد و انسان را در توجه به دارالقرار تشویق می‌کند... و باطل آن، غنائی است که متناسب با مجالس فسق و فساد و لهو و لعب (رقص و پایکوبی تداخل نامحرمان) باشد، مانند مجالس بنی‌امیه و بنی‌عباس.

نقد دیدگاه فیض:

در برابر دیدگاهی که تأکید بر حرمت ذاتی و بدون استثنای غناء دارد، دیدگاه دیگری چون نظر مرحوم فیض و سبزواری وجود دارد. فیض با استناد به ظاهر پاره‌ای از روایات اصل غناء را حرام نمی‌داند، مگر آنکه حرامی از خارج بدان ضمیمه گردد و یا عناوینی چون «لهو»، «باطل» ـ که نص آیات و روایات به آنها نظر دارند ـ موجب تحریم غناء شده است.

محدث کاشانی در کتاب «وافی» بعداز نقل اخبار و روایاتِ مختلف دربارهٔ غناء، نظر خود را چنین بیان می‌دارد:

«از مجموع ادله چنین مستفاد می‌شود که حرمت غناء مخصوص است به مواردی که مشتمل بر امری از فسوق و معاصی باشد، از قبیل لعب به آلات لهو و گفتار دروغ و باطل و بلند شدن آواز زن و کشف محاسن او در حضور مردان نامحرم، بدان گونه که در عهد خلفای اموی و عباسی متداول بوده است، وگرنه خود غناء ـ فی‌نفسه ـ و بدون اقتران به محرمات شرعیه، از محرمات ذاتی شمرده نمی‌شود و تغنی به اشعاری که متضمن مصالح دینی و اخروی و موجب توجه به زهد و عبادت باشد، حرام نیست، از این‌رو، حرمت غناء اختصاص به عوارض و لواحق آن دارد چنانکه امام(ع) در پاسخ آن مزد فرمود: دادن مزد به زن خواننده‌ای که در عروسیهای (زنانه) می‌خواند عیبی ندارد، زیرا مردهای نامحرم بر عمل او واقف نیستند و نیز از کلام شیخ طوسی استفاده می‌شود که حرمت غناء به خاطر اشتمال آن بر افعال حرام است، درغیر این صورت دلیلی بر حرمت وجود ندارد و استثناء مواردی چون غناء در عروسی نیز وجهی ندارد. بنابراین، شنیدن غنائی که متضمن اشعاری است که بهشت و دوزخ را به یاد انسان می‌اندازد و یا به آخرت ترغیب می‌کند و یا نِعَم الهی را بیان و عبادات را متذکر و انسان را در عمل به خیرات تشویق می‌نماید، در این صورت مانعی ندارد. چه جملگی انسان را به یاد حق می‌آورد و بسا پوستهای بدن را به حرکت و دلهای حق‌جویان را نرم می‌کند، اینجاست که هر خردمندی پس از شنیدن و استماع انواع آوازها، غناء حق را از غناء باطل تشخیص می‌دهد و البته اکثر آوازهایی که متصوفه در محافل و مجالس سماع خود، می‌خوانند از قبیل غناء باطل است.»[۶]

حضرت امام(رضوان‌الله‌علیه) پس از نقل اهم نقاط گفتار فیض، به دفاع از وی پرداخته و می‌فرمایند:

هر انسان آگاه، از صدر و ذیل عبارت فیض درمی‌یابد که «غناء» از نظر فیض بر دو قسم است:

۱ـ غنای حرام

۲ـ غنای حلال

غنای حرام آن است که با همان خصوصیاتی که ذکر آن آمد، مقارن و همراه گردد، یعنی غنائی که با امر باطل و لهو حرام می‌شود و بدین لحاظ، دادن دستمزد به خنیاگران زن و آموزش به آنها و یا شنیدن از آنها را تحریم نموده‌اند.

و غنای حلال که از غنای حرام استثناء شده یعنی پند و اندرز گرفتن و به یاد حق آوردن انسان با آواز غنائی، چنانکه در روایات مواردی از غناء مانند تغنی با مرثیه و تلاوت قرآن و آواز ساربان برای شتران و در عروسیها، استثناء شده و حکم بر جواز آن رفته است. و حضرت امام(ره) تصریح می‌فرمایند که این مدعای فیض و دیگر پیروان آراء او، نه خلاف اجماع فقهاست و نه مغایر با فقه مذهب تشیع و لذا بدگوییها و نسبتهایی چون خرافه‌گویی و اراجیف بافی به وی دادن، در شأن و سزای وی نبوده است!

آنگاه معظم له با تأکید بر این که باید با دلیل و برهان به وی پاسخ داد، همانگونه شیخ اعظم مرحوم انصاری جواب داده است، به نقاط ضعف دلائل فیض اشاره نموده و ادّعاهای وی را رد می‌کنند. ازجمله این که: ظاهر روایات به اندازه کافی، حکایت از حرمت ذاتی غناء دارند و نمی‌توان از آنها چشم پوشید، و دلیل دیگری که فیض به آن استناد جسته، دلیل «انصراف» است یعنی اخبار و روایات غناء به زمان عباسیان برمی‌گردد. درحالی که در عهد خلفای مذکور، در مجالس آنها اباطیل و محرمات دیگری هم بوده و اساساً در هر زمانی، مجالس شعرخوانی با آواز غناء مرسوم بوده و بعضاً با محرمات دیگری چون پایکوبی، میگساری نیز درهم آمیخته و لذا نمی‌توان تنها در مورد زمان عباسیان ادعای انصراف نمود.

غناء در ایام جشن و سرور، اعیاد فطر و قربان

حِمیَری در «قرب‌الاسناد» از علی بن جعفر از برادرش موسی‌بن جعفر، نقل کرده که گفت: از امام کاظم(ع) دربارهٔ غناء در اعیاد فطر و قربان وایام جشن و سرور پرسیدم، حضرت فرمود «لابأس به مالم یعص به»[۷] یعنی «اشکالی ندارد مادام که با آن معصیت نشود.»

مرحوم صاحب جواهر و صاحب وسائل، این روایت را حمل بر تقیه یا درخصوص عروسی در اعیاد مذکور و یا خوانندگی با اشعار دانسته‌اند.[۸]

حضرت امام خمینی(قدس سره) پس از بحث درباره روایت مذکور، انگیزهٔ سائل را بیان و سپس به تحلیل روایت می‌پردازد.

ایشان می‌فرمایند: «ظاهراً علی بن جعفر خود عالم به حرمت غناء بوده، اما چون ایام جشن و سرور و اعیاد، اجمالاً متناسب با خوشگذرانی و تفریح بوده، امر بر او مشتبه شده و موجب گشته تا وی برای دفع شبههٔ خود، پرسش مذکور را مطرح کند و ممکن است، روایت دیگری هم باعث این شبهه شده باشد و آن، صحیحه ابی بصیر[۹] از امام جعفرصادق(ع) در مورد جایزشمردن پاداش خواننده زن در مراسم عروسیهاست، لذا علی بن جعفر احتمال می‌داده که این جواز در مورد اعیاد و دیگر ایام جشن و سرور نیز نافذ باشد.

آنگاه حضرت امام(ره) می‌فرمایند که نمی‌توان عبارت «مالم یعص به» را بر ظاهر خود حمل کرد، هرچند آنچه اجمالاً از ظاهر این روایت فهمیده می‌شود، تجویز غناء در اعیاد و ایام مذکور است، مادام که در آن گناهی صورت نگیرد یا سبب گناهی نگردد، لیکن از آنجا که هیچ‌یك از فقها این استثناء را در مورد ایام و اعیاد نقل نکرده‌اند وحتی چون این دو عید شریف زمینه اطاعت و عبادت بیشتر قرار داده شده، نمی‌توان به آن عمل کرد. این روایت از نظر سلسله سند هم ضعیف است چون «عبدالله بن حسن» یکی از راویان، فردی مجهول‌الهویه می‌باشد. البته روایت

دیگری که در متن آن به جای «مالم یعص به» «مالم یؤمر به» آمده صحیح تر است ولی در تفسیر آن احتمالاتی گفته شده و آراء متعارضی اظهار گردیده است.

در پایان حضرت امام(قدس سره) فتوای خویش را در این باره چنین می‌فرمایند:

«فالاحوط بل الأقوی عدم استثناء ایام‌العید والفرح»

«احتیاط واجب بلکه فتوا این است که بنابر اقوی ایام عید و سرور از غناء استثناء نشده است.»

تغنی به قرآن و مرثیه‌ها

بعضی از فقهاء با استناد به عموم اخباری که تلاوت قرآن با صوت غنائی و گریاندن (برای مصائب سیدالشهداء) و مرثیه سرایی را تأکید کرده‌اند، حکم به اباحه و درواقع آن را از حکم حرمت غناء استثناء نموده‌اند و مدعی تعارض میان ظاهر این اخبار و روایات حرمت غناء شده‌اند و طبق قاعدهٔ اصولی که «اذا تعارضا تساقطا» به اصول اباحه و حلیت و برائت تمسک جسته‌اند.

حضرت امام در پاسخ این شبهه و توهم می‌فرمایند: بین این گروه از اخبار رابطهٔ عموم و خصوص من وجه است که اولی مستحب و دومی محرم است و اگر بخواهیم تعارضی بین این دو دسته از اخبار قائل شویم، ناچار مطابق اصل مذکور هر عنوان مستحبی را (مانند اکرام مهمان، شادکردن مؤمن و...) که مطابق آن است حکم به جواز بدهیم، حتی این مسئله به ادله مکروهات، محرمات و واجبات هم سرایت می‌کند که به ناچار این قضیه منجر به پدید آمدن فقهی جدید می‌گردد و چنین مسئله‌ای تاکنون به ذهن فقها، خطور نکرده است! و بطلان این مدعا به خوبی روشن است.

سپس حضرت امام (قدس سره) با استناد به کلام شیخ اعظم به بیان سرّ عدم امکان وقوع تعارض بین مستحبات و محرمات می‌پردازد.

از آن جمله است: «دلایل استحباب (در مورد تغنی به قرآن، مرثیه‌سرایی و نوحه‌خوانی و گریاندن برای سیدالشهداء) جملگی بیانگر این مطلب است که موارد مذکور به طریق مباح و مشروعی غیر (غنای حرام) انجام می‌گیرد و به اصطلاح اصولی، انصراف به طریق مباح دارد بنابراین مقدمه آن هم حرام نخواهد بود.»

آنگاه حضرت امام، دلایل کسانی که قائل به جواز «تغنی به قرآن و مرثیه» شده‌اند و درواقع از تساقط متعارضین به حلیت حکم کرده‌اند، هم‌چنین ادعای مقدّس اردبیلی که با تمسک به دلیل «عرف» حکم به جواز داده، ناموّجه خوانده و می‌فرمایند: «این که محقق اردبیلی فرمودند غناء در مرثیه و نوحه سرایی، میان مسلمانان از زمان بزرگان و قدمای امامیه تا زمان ایشان مرسوم و متداول بوده، دلیل بر جواز حکم غناء نمی‌شود، چه بسیاری از آنها، چون موضوع مشتبه و تحققش مشکوك بوده، صراحتاً حکم به حرمت نداده‌اند و اساساً در غالب این موارد تحقق غناء مشکوك است.»

دلیل دیگر محقق اردبیلی این است که تحریم غناء بخاطر طرب آور بودن آنست درحالی که در مراثی و تغنی به قرآن و نوحه‌سرایی چیزی جز اندوه و ماتم نیست.

سپس حضرت امام در پاسخ به این مطلب مرحوم محقق اردبیلی می‌فرمایند: این مدعا، با اطلاق ادلهٔ «غناء» که عبارت از صوت نازك مطرب (بالفعل یا بالقوه)[10] است، مغایرت دارد از طرفی ـ پیشتر هم گفتیم که ـ مواد و محتوای کلام در حرمت غناء دخالتی ندارد بلکه گاه به خاطر همین مضامین شعر و کلام است که صدای خواننده موجب طرب نمی‌گردد، اما صوتی که مطرب و غناست حرمت آن محقق است هرچند ـ بالفعل ـ مضامین کلام مانع تحقق طرب گردد. آنگاه می‌افزاید:

«فَإنَّ الغِناءَ قَدْیَکُونُ مُحْزِناً وَالطَّرَبُ خِفَّةٌ رُبَّما تَحْصُلُ مِنَ الْحُزنِ أوْ شِدَّتِه»[11]

و پیش از این گفته شد که طرب به معنای سبکی نفس است که گاه از شدت حزن و اندوه بر انسان عارض می‌گردد و گاه از شدت شادی و سرور.

آنگاه حضرت امام نظر و فتوای خود را با استناد به روایاتی چند ـ که ذیلا به دو نمونه از آنها اشاره می‌شود ـ چنین بیان می‌دارند:

«فالأقویٰ عَدمُ اسْتِثْناءِ المَراثی وَالفَضائلِ وَالأدْعِیَةِ وَکَذا عَدَمُ اسْتِثْناءِ قِرائَةِ القُرآنِ کَمٰا تَدُلُّ عَلَیْهِ بِالْخُصُوصِ رِوایاتٌ...»

۱ـ عن ابی عبدالله قال: قال رسول‌الله(ص): «اِقْرَأوُا القُرآنَ بِأَلْحانِ الْعَرَبِ وَأَصْواتِها وَ ایّاکُم وَلُحُونَ أهْلِ الْفِسْقِ وَأهْلِ الْکَبائِرِ فَإِنَّهُ سَیَجیءُ مِنْ بَعْدی أقْوامٌ یُرَجِّعُونَ القُرآنَ تَرْجیعَ الغِناءِ وَالنَّوحِ وَالرَّهْبانِیَّةِ»[12]

روایت عبدالله‌بن سنان بیانگر این است که آهنگ و لحن عرب که حضرت امر به قرائت نظیر آنها را فرمودند، غیر لحنهای اهل فسق و فجور و مجالس لهو و لعب است و ترجیع آن غیراز ترجیعی است که در غناء گفته شده، چنانکه درواقع نیز چنین است و قاریان عراق و حجاز و مصر و سایرکشورهای عربی قرآن را با صداهای زیبا می‌خوانند و هیچ سنخیتی میان لحن آنها و تغنی افراد فاسق و عیاش ندارد.

۲ـ عن الرضا(ع) عن آبائه عن علی(ع) قال: سمعت رسول‌الله(ص) یقول: اَخافُ عَلَیْکُم اِسْتِخْفافاً بِالدِّینِ وَ بَیْعَ الْحُکْمِ وَ قَطیعَةَ الرَّحِمِ وَأنْ تَتَّخِذُوا القُرآنَ مَزامیرَ وَ تُقَدِّمُونَ أحَدَکُم وَ لَیْسَ بِأفْضَلِکُم فِی الدّینِ[13]

«بر شما می‌ترسم که دین خدا را سبك شمارید و حکم خدا را بفروشید، با خویشان خود قطع رابطه کنید و بر قرآن مزامیر بنوازید و کسانی که از شما بهتر و شایسته‌تر در دین خدا نیستند مقدم دارید.»

از آنچه گفته آمد می‌توان نتیجه گرفت که غناء از دید حضرت امام(رضوان‌الله‌علیه) ذاتاً حرام است نه اینکه بخاطر امر دیگری که ملحق به آنها شده حرام گشته و آنچه از غناء استثناء شده، تنها غناء در مراسم عروسی و آن هم با شرایط خاصی است (که ذکر خواهد شد) و آنچه به عنوان غنای حلال گفته شده و برخی چون محقق سبزواری و فیض کاشانی نیز غناء را بر حرام و حلال تقسیم کرده‌اند، از نظر امام اصلا غنای حلال وجود ندارد، غناء مطلقا حرام است و آنچه حلال است اصلا از عنوان غناء خارج است، پس حکم حرمت هم شامل آن نمی‌شود، به خاطر این که موضوع غنا نیست نه این که از حکم حرمت استثناء شده، مانند خوانندگی زنان در عروسی (به نظر امام فقط همین یك مورد از حکم غناء استثناء شده) گرچه در پاره‌ای از روایات لفظ «تغنی» به قرآن و غیرو بکار رفته یا «ترجیع صوت در قرآن» آمده که در تعریف غناء (ترجیع هم قید شده) لیکن تخصصاً از عنوان غنای حرام خارج است و ترجیع صوت قرآن ماهیتاً با ترجیع در غناء متفاوت می‌باشد و از نظر امام(قدس سره) تغنی به قرآن همان تغنی به مزامیر است که نهی شده و مقصود از «صوت حسن» ان مورد اصطلاح ارباب موسیقی نیست بلکه همان صوت متعارف است و هیچ ملازمه‌ای بین صوت حسن و غناء وجود ندارد و حتی ایشان می‌فرمایند «ترجیع در قرآن یعنی صوت حسن» که خداوند آن را دوست دارد و روایاتی در تأکید آن وارد شده است. از جمله: از رسول اکرم(ص) حکایت شده که فرمودند: «لَمْ تُعْطَ أُمَّتی أقَلَّ مِنْ ثَلاثٍ: الجَمالُ وَ الصَّوتُ الحَسَنُ وَ الحِفْظُ»

یعنی «کمتر از سه چیز به امت من عطا نشد: زیبایی، صدای نیکو و قدرت حفظ.»[14]

«بی‌شك غناء ابتداً از عطاهای خدا نیست، بلکه اکتسابی و آموختنی است و ظاهر روایات دال بر این است که آن مانند جمال و حفظ است.»

این عبارت به دنبال روایت مذکور در مکاسب حضرت امام(قدس سره) آمده است.[15]

ظاهر مطلب فوق این است که «جمال و صوت حسن و حفظ» اکتسابی نیست بلکه خدادادی است ولی صوت غنایی آموختنی و اکتسابی است و این قیدی است که در هیچ یك از تعاریف وتعابیری که پیشتر گفتیم ذکر نگردیده! و در روایتی که شیخ صدوق نقل نموده که مردی از امام سجاد(ع) درباره حکم خرید کنیز خوش‌صدا می‌پرسید و حضرت در جواب فرمود: «اشکالی ندارد درصورتی که با صدای خود بهشت را بیاد تو آورد» سپس به دنبال این روایت آمده که «با قرائت قرآن و بیان فضائلی که غناء نیست چه اینکه غناء حرام است» در هر صورت، منظور از صوت در این روایت، همان صوت نیکو و زیباست. و اینکه مرد تصریح می‌کند «کنیزی که صدای زیبا دارد» به این معنا نیست که او «با فن موسیقی و بحرهای آن آشناست» چه این اصطلاحات پس از عصر حضرت سجاد یعنی در زمان هارون‌الرشید و بنی‌العباس رایج گردید.

بنابراین، آن عبارتی که حضرت امام دربی روایت حضرت رسول فرمود این است که غناء امری نیست که خدادادی باشد بلکه اکتساب فنون و قواعد علم موسیقی و به کارگیری آن در نیکوسازی صدا باعث می‌شود که صدایی تبدیل به غناء گردد.

حُداء و غناء در عروسی

در مورد حداء[16] حضرت امام پس از نقل و نقد روایات وارده در این باره، می‌فرماید: «حداء نیز از حکم غناء استثناء نشده و حرام است.»[17]

حضرت امام(قدس سره) تنها غناء در مراسم عروسی زنانه را از حکم غنای حرام مستثناء دانسته‌اند و دلیل ایشان هم روایات صحیح و مورد اعتمادی است که از طریق ابوبصیر نقل شده ازجمله این روایت است.[18]

«قال ابوعبدالله(ع): أجْرُالْمُغَنِّیَةِ الَّتی تَزُفُّ الْعَرائِسَ لَیْسَ بِه بَأْسٌ وَ لَیْسَتْ بِالَّتی یَدْخُلُ عَلَیْهَاالرِّجالُ»

امام صادق(ع) در پاسخ به سئوال ابوبصیر فرمودند: «دادن مزد به خوانندهٔ زنی که در مراسم عروسی زنانه می‌خواند و مردان نامحرمی هم تردد نمی‌کنند، اشکال ندارد.»

البته این حکم ـ ظاهراً ـ تنها در مورد خواننده زن است و شامل خواننده مرد که در مراسم عروسی مردانه می‌خواند، نمی‌شود. «و بنا بر احتیاط واجب، این خوانندگی هم تنها مختص به مراسم عروسی است نه مجالس دیگر.»

و حتی «احتیاط واجب» است که محرمی هم بر شنیدن و استماع در مجلس غناء حاضر نشود زیرا «اسماع و استماع» غناء برای مَحْرم هم حرام است.

اصوات لهوی

در غناء، حسن ذاتی، نازکی و اطراب در صوت را معتبر دانستیم، با این وصف دیگر اصوات لهوی مانند خواندن تصنیفات مصطلح و رایج در مجالس میگساری و پایکوبی و فساد ولهوولعب، تحت عنوان «غناء» قرار نمی‌گیرد، بلکه بعنوان دیگری حرام است و با دلایل حرمت غناء نمی‌توان حرمت آنها را اثبات کرد و حتی اطرابی که در غناء معتبر است و موجب «سبکی و خفت نفس» می‌شود با این نوع اصوات پدید نمی‌آید هرچند که موجب سرور و شادی و خندهٔ شنونده گردد.

برخی گفته‌اند، همانگونه که غناء از مصادیق «قول زور ولهوالحدیث» می‌باشد، اصوات لهوی نیز مندرج تحت این دو عنوان است و پیشتر در بیان غناء بودن قول زور گفتیم که اضافهٔ «قول» به «زور» یا به اعتبار «باطل بودن» آن قول است و یا به اعتبار «باطل بودن خود صوت» و «نحوه خوانندگی و اجراء صوت» و صرف نظر از ظاهر روایات، ظاهر دو آیه مورد بحث، اعتبار اول یعنی اضافه قول به زور (باطل) را تأیید می‌کند، اما همانطور که گفتیم با وجود قرینهٔ روایات، مفاد دو آیه عمومیت یافته و اصوات لهوی، یا قولی است که بواسطه مقول آن باطل است و یا بخاطر عارض و صفت آن که صوت زور است و «غناء» نیز بعنوان مصداقی تحت عنوان زور و لهو قرار می‌گیرد، یعنی درواقع حکم متوجه «صوت زور و

باطل و صوت لهوی» است لذا می‌توان گفت «اصوات لهوی» نیز از مصادیق «قول زور و لهوالحدیث» قرار می‌گیرد. لیکن اجمالاً چون از روایات نمی‌توان استفاده کرد که غناء به عنوان صوت لهوی تحت عنوان «قول زور و لهوالحدیث» وارد شده لذا سایر اصوات لهوی را هم شامل نمی‌شود مگر با ظن خارجی (نه با استناد به ظهور آیه) چنین عمومیتی را قائل شویم.

البته اگر به روایاتی که مطلقاً «لهو» را تحریم کرده‌اند تمسک کنیم، بدیهی است که اصوات لهوی هم شامل مطلق لهو می‌شوند، به عبارت دیگر، اگر ثابت کنیم که لهو، باطل است (صغری) خواه مصداقی از باطل باشد یا عین باطل باشد و سپس اثبات کنیم که هر باطلی حرام است می‌توان «حرمت مطلق لهو» را نتیجه گرفت. برای نمونه به روایتی از امام صادق(ع) اشاره می‌کنیم که حضرت به نقل از رسول اکرم(ص) فرمودند:

«كُلُّ لَهْوِ الْمُؤْمِنِ بَاطِلٌ إِلَّا فِي ثَلَاثٍ: فِي تَأْدِيبِهِ الْفَرَسَ وَ رَمْيِهِ عَنْ قَوْسِهِ وَ مُلَاعَبَتِهِ امْرَأَتَهُ فَإِنَّهُنَّ حَقٌّ»

«هر لهوی که مؤمن انجام می‌دهد باطل است جز در سه مورد: دست‌آموز کردن اسب، تیراندازی و شوخی با همسر که در این سه مورد حق است.»

بی‌شک حق بودن سه مورد مذکور علی سبیل الحصر نیست، بلکه هرچیزی که غرض عقلایی در آن باشد حق است و لغو و لهو حرام نیست و آنگاه حضرت امام (قدس‌سره) با استناد به روایات دیگری که در آنها باطل ممنوع دانسته شده، حرمت لهو را که در آن غرض عقلایی نباشد نتیجه می‌گیرند، ازجمله روایت ذیل است که از امام باقر(ع) دربارهٔ غناء سئوال شد و حضرت در پاسخ فرمودند:

«يَا فُلَانُ، إِذَا مَيَّزَ اللَّهُ بَيْنَ الْحَقِّ وَ الْبَاطِلِ فَأَيْنَ يَكُونُ الْغِنَاءُ قَالَ: مَعَ الْبَاطِلِ، فَقَالَ: قَدْ حَكَمْتَ»

«اگرخداوند حق را از باطل مشخص نمود پس جایگاه غناء کجاست؟ آن مرد گفت: باطل، حضرت فرمود: درست قضاوت کردی»

از این روایت سه نکته مهم می‌توان استفاده کرد:

۱ـ حرمت غناء.

۲ـ حرمت باطل و لهوی که غرض عقلایی در آن نباشد.

۳ـ تشخیص باطل بودن غناء توسط عرف.

سپس حضرت امام(قدس‌سره) به بحث دربارهٔ یکایک روایات پرداخته و در نهایت می‌فرمایند: اگر امر لهو و باطلی غرض عقلایی در آن باشد، ممنوع و محرم نیست، لذا بعضی حرام و بعضی مکروه است.

در همین رابطه ـ معظم‌له ـ با استناد و استدلال به چند روایت، دلایل حرمت مطلق لهو را نیز ناکافی دانسته و به توضیح و تفسیر متن آنها می‌پردازد ازجمله آنها روایتی است که «اعمش» از امام صادق(ع) نقل کرده که حضرت فرمودند: ملاهی (سرگرمیها و آلات لهو) که مانند «غناء و تارزدن» موجب غفلت و فراموشی یاد خدا می‌شود، مکروه است. (یعنی حرام است).

اینکه حضرت غناء و ضرب اوتار (تارزدن) را بعنوان نمونه ذکر کردند، بخاطر غفلت‌آمیز بودن آنهاست چه امثال اینها، علاوه بر سرگرم و غافل کردن انسان از یاد خدا و احکام دین او، موجب سقوط در ورطه گناه ومعصیت هم می‌گردد، چنانکه در مورد غناء گفته شده «انه رقية الزنا» «غناء زمینه‌ساز زناست» و یا در مورد بربط (که نوعی ساز شبیه تنبور یا عود است) فرمودند: هرکس چهل صبح در خانه خود بربط بنوازد، خداوند شیطان را بر او مسلط و حیاء را از او می‌گیرد.

و قطعاً کسی که شیطان بر او مسلط شود و حیاء نداشته باشد، از ارتکاب هیچ گناه و فسادی طرفی نمی‌بندد. بنابراین به نظر مبارک حضرت امام، نه می‌توان حرمت مطلق لهو را اثبات کرد و نه تمام اصوات لهوی را از مصادیق غناء برشمرد، لذا احتیاط واجب اجتناب از بعضی از اصوات لهوی است، مانند تصانیف رایج میان اهل فسق و فجور و مجالس لهو و لعب.[۱۹]

آنچه از نظر گذشت گزیده‌ای بود از مبحث «غناء» در مکاسب محرمه حضرت امام(قدس‌سره) و نه صرفاً ترجمه قسمتهایی از آن، بلکه سعی شد، دیدگاه اجتهادی حضرت امام بیان گردد. لیکن از آنجا که پس از انقلاب اسلامی شرایط فرهنگی هنری جامعه تغییر کرد و ضرورت تبیین و بازنگری به موسیقی محسوس گردید و بعلاوه در سالهای اخیر نیز در این‌باره استفتاءاتی از امام راحل شد که ملاک حرمت غناء و موسیقی‌سازی و آوازی تا حد زیادی روشن‌تر گردید، لذا برای تکمیل مبحث حاضر، لازم دیده شد حتی‌المقدور استفتاءات مذکور عیناً بعنوان ضمیمه به این بحث افزوده و یا نقل قولهایی که بعضاً برخی از مسئولین درباره نظر ایشان ذکر کرده‌اند، آورده شود.

«گزیده استفتاءات حضرت امام (قدس‌سره) دربارهٔ موسیقی»

۱ـ حضرت امام (قدس‌سره) در پاسخ به این سئوال که در زورخانه‌ها مرسوم است موقع ورزش افراد، ضرب (طبل یا تنبک) می‌زنند آیا این کار جایز است یا خیر؟ فرمودند: ج: «اگر به نحو مناسب با مجالس لهو و لعب باشد جایز نیست.»[۲۰]

توضیح:

این درواقع همان حرف کارشناس موسیقی است که سه عنصر: انگیزه، شیوه و گونهٔ اجرا و بکار بردن شگردها و ترکزاهای خاص در فواصل نتهاست که باعث می‌شود آن موسیقی مناسب با مجالس رقص شده و به حالت مطرب بودن درآید. و متخصصان این هنر، بخوبی از این شگردها و ترفندهای مبتذل آگاه و انحراف از صدای زیبا و آهنگ دلنشین را جایز نمی‌دانند.

۲ـ س: آیا آهنگ‌هایی که از رادیو و تلویزیون پخش می‌شود از نظر شرعی اشکال ندارد؟

ج: موسیقی مطرب حرام است و صداهای مشکوک مانع ندارد.[۲۱]

۳ـ س: قبلاً فرمودید: «موسیقی مطرب حرام است و صداهای مشکوک اشکالی ندارد» تشخیص این امر به عهده کیست؟

ج: عُرفی است.[۲۲]

۴ـ س: آیا در اجرای یك قطعه موسیقی مجاز، استفاده از انواع آلات موسیقی با اشکال و صداهای گوناگون، دارای محدودیتی است؟

ج: چنانچه آلات مختص به لهو باشد، باید از آنها اجتناب شود استعمال آنها جایز نیست و استعمال آلات مشترکه در مورد جواز اشکال ندارد.[۲۳]

۵ـ س: چنانچه در اجرای یك قطعه موسیقی نیاز به صدای زنان بطور دسته جمعی (گروه همخوان یا کر) باشد، می‌توان از وجود آنها استفاده نمود؟

ج: اگر فساد داشته باشد باید اجتناب شود.[۲۴]

۶ـ در پی دو سئوال جداگانه که آقای محمد هاشمی مدیر عامل صدا و سیما و حجةالاسلام فردوسی‌پور، عضو شورای سرپرستی صدا و سیما، در مورد فیلمهای خارجی یا تولید داخلی و سریالهایی مانند پاییز صحرا، آئینه، نفوذ و برنامه‌های ورزشی مثل کشتی و شنا و نیز آهنگهایی که پخش می‌شود، از حضرت امام(قدس‌سره) نمودند. ایشان در پاسخ فرمودند:

«نظر نمودن به اینگونه فیلمها و نمایشنامه‌ها، هیچیك اشکال شرعی ندارد و بسیاری از آنها آموزنده است و پخش آنها نیز اشکالی ندارد و همینطور فیلمهای ورزشی و همینطور آهنگها، اکثراً بی اشکال است. گاهی خلاف به طور نادر دیده می‌شود که باید بیشتر مواظبت کرد. لیکن دو نکته باید مراعات شود: اول آن که، کسانی که گریم می‌کنند باید محرم باشند و اجنبی حرام است چنین کاری انجام دهد، دوم آنکه بینندگان از روی شهوت نگاه نکنند.»[۲۵]

آلات موسیقی

۷ـ س: از آنجا که آلات لهو و لعب استفاده‌های مشروع از قبیل نواختن سرودها را دارد، آیا خرید و فروش آن بی‌اشکال است؟

ج: خرید و فروش آلات مشترکه به قصد منافع محلله آن اشکال ندارد.[۲۶]

توضیح

آلات مشترکه یعنی وسایلی که می‌شود با آنها کار حرام و گناه انجام داد و می‌شود کارهای حلال و مجاز بدون شك خرید فروش و هرگونه مبادله و معامله‌ای برای اینگونه لوازم جایز است. در بسیاری از لوازم و ابزاری که در زندگی روزمره بکار می‌رود می‌توان کار حرام و یا حلال انجام داد. مثلاً چاقو را می‌توان برای قتل انسان و یا ذبح حیوان بکار برد و اگر آنرا در راه حرام به کار گیرند، مرتکب حرام شده‌اند. لذا اگر از آلات موسیقی نیز استفاده محلل یعنی به قصد امور سازنده و مشروع بکار رود حلال می‌شود و اگر در مجالس پایکوبی و رقص و باده‌گساری و لهو و لعب استفاده شود حرام می‌گردد. یعنی برای این منظور هم که خرید و فروش گردد دستمزد گرفتن بابت آن حرام است. چنانکه آهنگهایی که در رثای شهید مطهری و شهید بهشتی و دیگران در حضور امام نواخته شد، هیچ مخالفتی با آنها نشد.

همچنین حجةالاسلام والمسلمین حاج سیداحمد آقا خمینی در جمع کارکنان و هنرمندان صدا و سیما در مورد سئوالی که از حضرت امام(قدس‌سره) دربارهٔ آهنگهای رادیو و تلویزیون شده بود که بعضی از آهنگهایی که پخش می‌شود خارجی است و یا از زمان طاغوت است و پخش می‌شود، حضرت امام در پاسخ فرموده بودند: «همین آهنگهایی که الان پخش می‌شود اگر از رادیو حجاز پخش شود، آنرا حرام می‌دانم و یا همین آهنگها اگر در زمان طاغوت پخش می‌شد، حرام بود.»

طبق فرمایش حضرت امام‌راحل، موسیقی غیرمطرب بنا بر حکم ثانوی حرام می‌شد نه اینکه غناء در زمان طاغوت حرام و پس از انقلاب حلال شده، بلکه همان موسیقی حلال اگر در زمان شاه پخش می‌شد حرام بود بخاطر اینکه موسیقی به هر نحوی در عصر طاغوت در راستای تقویت نظام قرار می‌گرفت تا آنجا که فرزند بزرگوار حضرت امام از قول امام نقل می‌کردند که امام فرمودند:

«حتی من در زمان طاغوت اصل رادیو و تلویزیون را هم تحریم کرده بودم.»

بنابراین موسیقی حلال تحت عنوان ثانوی اگر در راه ترویج ظلم و فساد و تقویت نظام ستمشاهی به کار رود، حرام است نه اینکه حرام بوده و در زمان انقلاب اسلامی حلال شده است. چنانکه برخی نادانان این طور تصور می‌کنند..

اصل غناء به هر صورت که باشد و در هر زمان چه قبل و چه بعداز انقلاب، حرام است. همانطور که نظر مبارك حضرت امام(ره) در بحث اجتهادی خود درمکاسب گذشت ایشان قائل بودند که غناء یعنی صدای نازك مطرب اما مطابق فتاوی جدید، ایشان قید تناسب با مجالس لهو و لعب و رقص را افزودند، حتی حضور مشترك خوانندگان زن و مرد را بطور کر (جمع خوانی) مشروط بر داشتن «مفسده» حرام دانستند، چنانکه خرید و فروش آلات موسیقی را در مکاسب، حرام ذکر فرموده اند ولی پس از انقلاب این آلات تبدیل به آلات مشترکه شد که دارای منافع محلله است، یعنی اگر به قصد استفاده در امور حلال خریداری شود، اشکال ندارد. درواقع نظر مبارك ایشان به نظر شیخ اعظم انصاری نزدیك شد که ایشان غناء را عبارت از صوت لهوی می‌دانند یعنی آوازی که در مجالس رقص و عیاشی خوانده شود که قطعاً مطرب است...

۸ ـ س: در مورد سرودهایی که از صدا و سیما پخش می‌شود.

ج: فرمودند: سرودهایی که دارای فایده بوده و مهیج برای انقلاب و جنگ است مانند سرودی که اخیراً برای آقای مطهری(ره) درست کرده‌اند، اشکال ندارد.

۹ـ مقام معظم رهبری حضرت آیةالله خامنه‌ای ـ

حفظه‌الله ـ در جلسه پاسخ به سئوالات طلاب حوزه علمیه قم به سئوالی در مورد دیدگاه حضرت امام دربارهٔ سرودها و موسیقی‌هایی که از صدا و سیمای جمهوری اسلامی پخش می‌شود و بعضاً شباهت به موسیقی گذشته دارد، چنین جواب دادند:

«مسئله غناء، امروز محل بحث فقهی بین علماست، اما در پاسخ یك سئوال حضرت امام مرقوم داشته بودند، بسیاری از اینها اشکالی ندارد، پس وقتی بسیاری اشکال ندارد و در موردی شك کردید، به نظر می‌رسد که اصل بر برائت است و من تصور می کنم که در بسیاری از موارد شبهه‌ای ندارد و یا اینکه مثل قبل از انقلاب است؟ نه اینگونه نیست، در قبل از انقلاب رادیو، تلویزیون ترانه پخش می نمود و اندکی موسیقی کلاسیك (و) سنتی ایران، لحن و مضمون و شعر و آهنگ آن ترانه‌ها و هم‌چنین خواننده‌ای که تلویزیون نشان می‌داد، انسان را به فساد می کشاند. این به کلی قابل مقایسه با آن شعر عرفانی حافظ و مولوی که خواننده‌ای می خواند، نیست. حضرت امام نظرشان این است که زمان و مکان در استنباط اثر می گذارد، یعنی موضوع را عوض می کند، گرچه انسان فکر می کند که موضوع ظاهراً همان است، ولی موضوع تغییر یافته و در نتیجه حکمش تغییر می‌یابد، پس آنچه آن روز غناء بوده و حرام بود، امروز غناء و حرام نیست.»[27]

با توجه به استفتاءات یاد شده و فرمایش مقام معظم رهبری دربارهٔ تغییر دیدگاه حضرت امام نسبت به موسیقی پس از انقلاب که شکلاً و مضموناً عوض شده، هرچند با همان آلات موسیقی نواخته می‌شود، حکم دربارهٔ ابزار و سازهای موسیقی نیز تغییر نموده است. این گونه سازها که بعضاً مانند تار و تنبور و نی و عود در روایات آمده، قبل از انقلاب در زمرهٔ آلات مختصهٔ لهو و لعب به شمار می‌رفت و خرید و فروش و استعمال و حضور در مجلس آن حرام بود، اما با حاکمیت اسلام ناب محمدی(ص)، این آلات و لوازم از حالت قبلی خارج و در ردیف آلات مشترکه در آمد و لذا خرید و فروش آنها به قصد منافع و امور حلال جایز دانسته شد.[28]

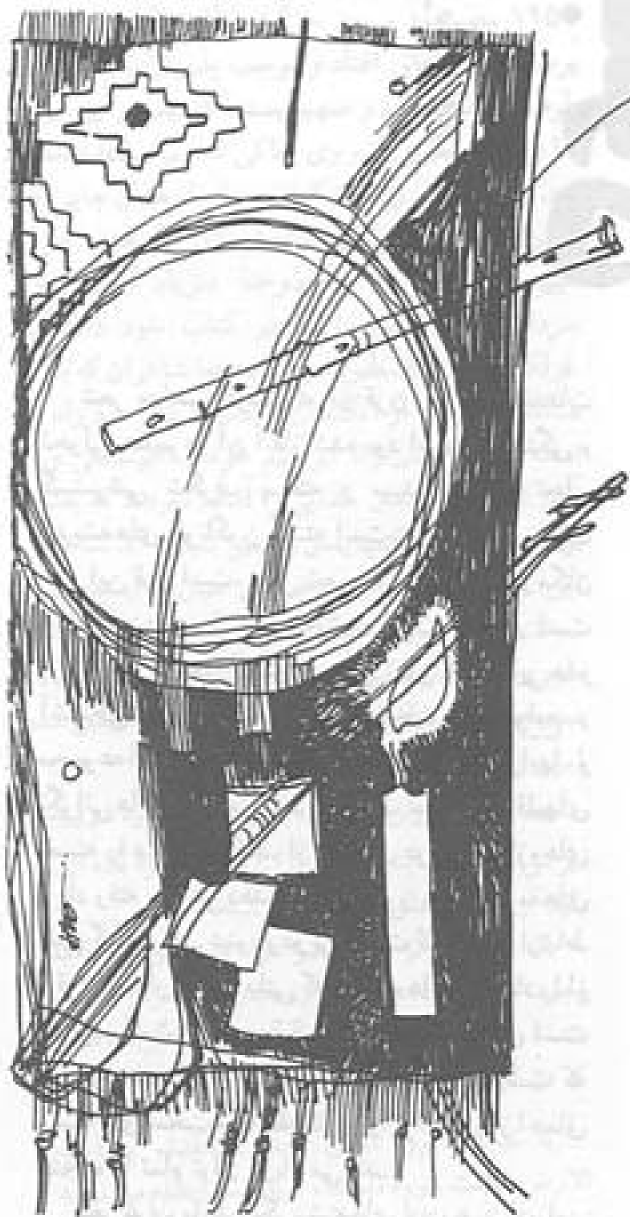
۱۰ـ در دیداری که ریاست جمهوری، حضرت حجة‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی با مسؤولان صدای جمهوری اسلامی ایران داشتند، از ایشان دربارهٔ نظر حضرت امام دربارهٔ موسیقی سئوال شد و ایشان در پاسخ فرمودند: «برآورد این مسأله با توجه به اینکه نقطه نظرات فقهی فقها یکسان نیست، مصادیق قابل مرزبندی، دقیق نمی‌باشد، اما آنچه که مسلم است برای شما، حجیت شرعی نقطه نظرات امام است که ـ علی‌الاصول ـ تا وقتی که امام نظر مخالفی نداده‌اند، این خود مبنی بر قبول شرعی بودن کار شما را کفایت می کند.»[29]

۱۱ـ دربارهٔ نظرات حضرت امام نسبت به برنامه‌های صدا و سیما و در ارتباط با موسیقی باید تعمق کرد. ایشان جانب احتیاط و احکام اسلام را شدیداً رعایت می فرمودند. معظم‌له بسیاری از صداها و سرودهای جاری درصداوسیمای جمهوری اسلامی را مشمول موسیقی حرام نمی‌دانستند، جز موارد نادری که طبعاً غناء و مناسب مجالس لهو بوده است، پس بخش اعظم و غالب آنرا فتوا به حلیّت اولیه یا ثانویه داده اند. اما موارد نادری را هم که حرام می‌دانستند از جانب حکم حاکم، حلال می‌دانستند. پس جمع بین این دو عبارت (مگر در موارد نادری حرام است) و (در این جا حلال و در عربستان حرام است) همین است که اکثر موارد برحسب فتوا حلال و موارد نادر برحسب حکم حاکم حلال است.[30] باید توجه داشت که حساسیت فوق‌العاده رهبر راحل ـ قدس سره ـ و مقام معظم رهبری درباره اجرای موبه‌موی احکام اسلام از یاد نرود و باید بدانیم اگر رهبری در مقابل بعضی مسائل سکوت می کنند به این دلیل است که یا آن امر، حرام نیست که ما نباید این مطلب را یاد ایشان بدهیم و یا این که مصلحت اهمی اقتضای سکوت داشته است.[31]

■■ به نقل از «هشت گفتار پیرامون حقیقت موسیقی غنائی»، تحقیق و نگارش: اکبر ایرانی، انتشارات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۰

پی نویسها:

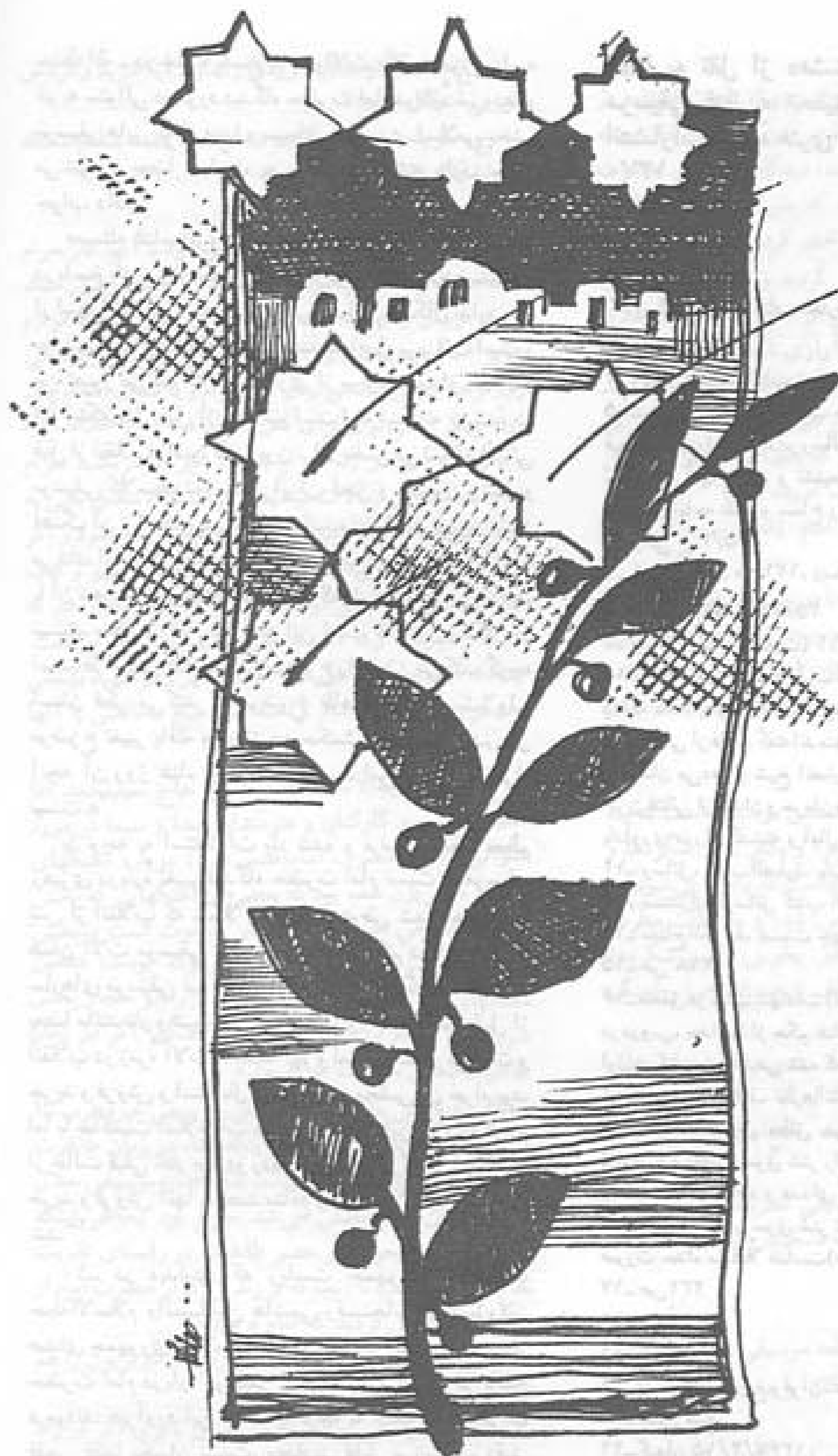
۱ـ حج/ ۳۱
۲ـ وسائل‌الشیعه، کتاب تجارت، باب ۹۹
۳ـ لقمان /۶
۴ـ وسائل‌الشیعه، کتاب تجارت، باب ۹۹
۵ـ شیخ علی شهیدی صاحب حاشیه بر شرح لمعه که از معاصران فیض و سبزواری بوده در رساله‌ای که علیه این دو بزرگوار نوشته سخت به آنها تاخته و تشنیعات عجیب بر سبزواری رانده و معتقدان اباحه غناء و سماع را به حد کفر رسانده است.
۶ـ وافی ج ۳۵/۳
۷ـ قرب‌الاسناد ص۱۲۱، وسائل ۸۵/۱۲، باب ۱۵
۸ ـ جواهرالکلام ج۴۵/۲۲
۹ـ وسائل (کتاب تجارت) ۸۵/۱۲، باب ۱۵
۱۰ـ یا به محض استماع طرب‌آور باشد و یا شأنیت و قابلیت آن را داشته باشد یعنی بلافاصله موجب طرب نگردد.
۱۱ـ بعضی از فقهاء گفته‌اند منظور حزنی است که از شدت شادی به انسان می‌دهد و شیخ انصاری در مکاسب خود می‌فرماید که حزن غنائی از فقدان و حرمان مشتهیات و خواهش‌های نفسانی و یادآوری دوران گذشته و آمال منکوب شده حاصل می‌شود.
۱۲ـ وسائل، کتاب‌الصلوة، باب ۲۴ من‌ابواب‌القرائه
۱۳ـ مستدرك الوسائل کتاب الصلوة، باب ۲۰
۱۴ـ مفتاح‌الکرامة، قسمت چهارم از تجارتهای ممنوع.
۱۵ـ ص ۲۲۸
۱۶ـ محقق در کتاب شهادات (از شرایع) و علامه در قواعد و شهید در دروس، حداء را از حکم غناء استثناء کرده اند چنانکه مجلسی اول در کتاب حج مدعی شده که بیشتر فقها قائل به استثنای حُداء شده‌اند. این اختلاف نظرها ناشی از عدم فهم درست از معنای حُداست، چه برخی مطلق سوق شتر را حداء گفته‌اند (مانند قاموس) و بعضی سوقِ شتر را با هر صوتی، خواه غناء باشد یا نباشد، حداء گفته‌اند و عده‌ای مشترك بین مطلق سوق و سوق با غناء دانسته‌اند و یا سوق شتر تنها با غناء حداء گفته شده، در هر صورت حداء مستقلاً غناست(ص ۲۳۰ ـ ۲۳۱)
۱۷ـ ص ۲۳۲
۱۸ـ ص ۲۳۲
۱۹ ـ ص۶۴۵
۲۰ـ موسیقی در تاریخ و قرآن، علی اسماعیل‌پور، انتشارات ناس
۲۱ـ همان منبع
۲۲ـ کیهان ۱۳۶۷/۴/۱۵
۲۳ـ همان
۲۴ـ همان
۲۵ـ اطلاعات ۶۶/۱۰/۱
۲۶ـ اطلاعات ۱۹ شهریور ۱۳۶۷ش
۲۷ـ رسالت، ۱۳۶۷/۱۲/۱۳
۲۸ـ اطلاعات، ۱۹ شهریور ۱۳۶۷، ر.ك. قسمت اول بحث فقهی غناء آیةالله آذری قمی ۲۴ مرداد ۱۳۷۰
۲۹ـ کیهان، ۶۷/۱۲/۱۱
۳۰ـ رسالت، قسمت دوم مقاله آیةالله آذری قمی ۳۰ مرداد ۱۳۷۰
۳۱ـ قسمت اول مقاله ایشان



شکوه شاخه‌های زیتون

• بررسه‌ای در شعر معاصر عرب

• محمدرضا خالصی - شیراز



شعر معاصر عرب که از قرن نوزدهم مقدمات تحولی عظیم در آن آغاز شده بود امروز شکفتگی و گسترشی شگرف یافته و میدان وسیع تجلی اندیشه‌های گوناگون گشته است. شعر معاصر عرب شعر این قرن است. یعنی شعریست که با زمان و مکان و حال و هوای قرن بافته شده است. شعری است پویا[۱] و زبان حال انسان امروز. زبان ناشکیبایی‌ها و آشفتگی‌ها و نابسامانی‌های موجود در جوامع و مجموعه‌ای از تنهائیها، وحشتها، و اضطرابها و نگرانی‌ها را بیان می کند. از پشت سرنیزه‌ها قلبهای خسته را دیدار می کند. از رازهای درون و آرزوهای برباد رفته خبر می‌دهد. شاعر امروز عرب زمزمه‌های ملتی گنگ را می شنود و در پی آنست که با آنان ارتباط برقرار کند ارتباط با ملّتی که حنجره‌هاشان فریاد را از یاد برده است.[۲] در حقیقت شعر امروز شعری است که صراحت دارد و خشمگین است و مدتها است که پوسته‌های سخت محافظه کاری را ترکانده و از اعماق حنجره با تمام توان فریاد می‌زند.

شعر عرب مانند دیگر رشته‌های ادب عربی در این زمان به تدریج و آهسته نشأت یافته است. علل عمدهٔ تحوّل شعر معاصر عرب را می توان در موارد زیر خلاصه کرد: اشغال مصر توسط ناپلئون[۳] و بدنبال آن باز شدن پای اروپاییان بدانجا، استعمار مصر از سوی انگلیس، کشفیّات باستانشناسان در مصر که مصریان را به اصالت فرهنگ و عظمت تمدن دیرینهٔ خود آگاه ساخت، تأسیس مدارس، صنعت چاپ و انتشار مجلّات و روزنامه‌ها، فرستادن دانشجویان مصری به اروپا، فلسطین، انقلاب ۱۹۵۲ مصر (که آگاهیها را بالا برد) دسته‌بندیهای سیاسی در مصر پس از انقلاب و عنوان کردن توده‌ها به عنوان قهرمانان سرنوشت ساز کشور، مسألهٔ تعهد و... نکته قابل ملاحظه‌ای است که در کشورهای عربی به علت تفاوتی که از نظر سیاست و وضع اجتماعی وجود داشته، انواع اندیشه‌ها و فرهنگها با یکدیگر برخورد کرده‌اند. فشارهای سیاسی که از یك نقطه به وجود آمده، در نقطه‌های دیگر با عکس‌العمل روبه رو شده است و حاصل این برخوردها، نوعی گسترش اندیشه‌های گوناگون است و نتیجه آن گرایش عمومی ذهنهاست به شناخت ملّی خویش و دل سپردن به یك آرمان اجتماعی و کوشش (در زمینهٔ شعر نیز) برای دیگر بار زنده شدن و درهم شکستن اوزان عروضی هزار و پانصد سالهٔ عرب که بزرگترین اقدام در تجدّد شعری معاصر به شمار می آید.

نکتهٔ قابل توجه دیگر این است که شعر عرب پس از برخورد اعراب با غرب روزگاری دراز به همان راهی که در قرن هیجدهم می رفت، ادامه داد. همان تقلیدهای صرف همراه با عدم اصالت و حرص بر مبالغه و افراط دراستخدام صنایع لفظی و بازی با کلماتی که در اشعار اشخاصی مانند شیخ حسن عطّار، علی سعید درویش، پطرس کرامه و... حاج عمرانی دیده می‌شد، ادامه داشت. می‌توان گفت که شعر کلاسیك عرب فقط دارای هندسه‌ای مسطحه بود که بر اساس خطوط افقی و تقابل و تناظر بنیاد شده و از هندسه‌ی فضایی و بعد سوم بی‌خبر بود.[۴] روی همین اصل صاحب نظران معتقد بودند که ادبیات این زمان از نظر فکری و روحی محدود است و قدرت مانور و بازسازی ساختارهای هنری را ندارد[۵] و در همین زمان است که شعر عرب

از آن همه وضوح و تکرار خسته می‌شود و دو نیروی اصلی جنبش ادبی عرب یعنی شیخ ناصیف یازجی و محمود سامی بارودی دست به بازگشتی آگاهانه به سبك شاعران کلاسیك قرون وسطی (بخصوص عصر عباسی) می‌زنند. مرحلهٔ نخستین که آثار بارودی در طلیعهٔ آن قرار دارد را می‌توان دورهٔ کلاسیکهای جدید یا دورهٔ تقلید خواند. در این دوره عربها وجود خود را اثبات می‌کنند و بدینگونه به ارزشهای ادبی خود پناه می‌برند. از شاعران مهم این دوره می‌توان احمد شوقی، حافظ ابراهیم، جمیل صدقی الزهاوی، خلیل مطران و... را نام برد.

خلیل مطران یکی از پایه‌گذاران جنبش رمانتیسم شعر عرب نیز هست. او عده‌ای مفاهیم و موفقیتهای تازه را وارد شعر کرد که در دورهٔ بعد میان شاعران متجدّد به گونه اصل تردیدناپذیری درآمد که مهمترین این مفاهیم دو چیز بود:

۱. وحدت شکل شعر
۲. تقدّم معنا یا مضمون برواژه‌ها

احمد زکی ابوشادی با انتشار مجله آپولو(۶) شعر رمانتیك عرب را قوام بخشید با ایجاد جنبش رمانتیسم و همچنین سعی شاعران مهجر(۷) در شعر عرب دگرگونی جدید و جدی رخ داد و آن شعرنو یا التفعله بود. شاعران بلاد مهجر در راه ایجاد تغییرات دربندهای شعر تلاشهای قابل توجه‌ای نمودند افرادی چون الزّهاوی، عبدالحمن شکری و احمد زکی ابوشادی در راه سرودن شعر سفید (نظم مرسل) به تجربه‌هایی دست زدند و ابوشادی در کتاب مجمع البحور به چیزی که وی آن را «نظم حُر» می‌خواند، اشاره دارد. اما این که چه کسی اولین شعر نو را در ادب عرب سروده است، مورد اختلاف است. عده‌ای این حرکت را به نازك الملائکه و شعر «الکویرا» نسبت می‌دهند و بعضی بدرشاکر السیاب را پایه‌گذار آن می‌دانند و عده‌ای هم مانند بَلَند حیدری ، عبدالوهاب البَیاتی این امتیاز را از آن خود می‌دانند(۸). اما با همهٔ اینها باید دانست قبل از شاعران فوق، تجربه‌هایی به صورت پراکنده در زمینهٔ شعر نو در ادبیات عرب وجود داشته مانند علی احمد با کثیرالزهاوی که با حذف قافیه از شعر در این راه گام برداشتند یا احمد شوقی به هنگامی که به نمایشنامهٔ شعری روی آورد و یا بعضی تلاشهای لوین عوض... اما اینها تجربه‌هایی پراکنده بود که نتوانست در آن واحد عدهٔ زیادی از شاعران را به خود جذب کند. در حقیقت در سال ۱۹۴۶ بود که به طور جدّی دریچه‌های شعر نو بر جهان عرب گشوده شد، با آثار نازك الملائکه ، بدرشاکرالسّیاب و بَلَند الحیدری(۹). نکات مشترکی که در آثار این سه تن دیده می‌شد عبارت است از:

۱. کلمات چندبعدی و طنین‌دار را جایگزین کلمات واضح و قاموسی کردند.
۲. شعر متکی بر وحدت بیت را به سوی شعر مبتنی بر وحدت کلّی سوق دادند. وحدتی که همه عناصر و جنبه‌های شعری در آن نقش سازنده دارند.
۳. از موسیقی یکنواخت شعر کلاسیك عرب خارج شدند و سرودن شعری را وجههٔ همت قرار دادند که در آن موسیقی و مضمون ارتباط تنگاتنگ دارند و در تکمیل یکدیگر موثرند.

می‌توان گفت بدرشاکرالسیاب از یك حافظهٔ بصری خیره کننده و زبان شعری منسجمی برخوردار بود و شعر نازك الملائکه سرشار از سیلان عواطف (امّا متأسفانه مملو از حشو و زوائد) بود(۱۰) و شعر بَلَند الحیدری بنا به گفتهٔ جبرا ابراهیم جبرا شعری «تلگرافی» به حساب می‌امد.(۱۱) می‌توان علت اساسی این دگرگونی ادبی را درمیان نوشته‌های خانم نازك الملائکه جست. او در مقدمهٔ دیوان شظایا و الرماد ـ شرازه‌ها و خاکسترها ـ می‌گوید: «من شعرهایی دارم که از قلمرو عروض خلیل بن احمد خارج اند...» وی دلیل رجحان این اسلوب را برروش خلیل بن احمد چنین توضیح می‌دهد: «در ابیات ذیل که به اصطلاح خلیل در بحر متقارب قرار می‌گیرند اساس فعولن است: یداك للمس النجوم / و نسج الغیوم / یداك لجمع الضلال / و تشیید یوتوبیافی الرمال(۱۲)/ اگر این ابیات در عروض خلیلی قرار می‌گرفت مجبور بودم بیتی تشکیل دهم با دو شطر ـ بخش ـ و به تکلف معانی دیگر بر آن بیفزایم:

یداك للمس النجوم (الوضاء)
و نسج الغمائم (الملاءالسماء)(۱۳)

خواننده رکاکت تعبیر را به خوبی احساس می‌کند و باید دانست که این اسلوب شورش برعلیه عروض خلیلی نیست(۱۴) بلکه تعدیل آن به حساب می‌آید(۱۵). همچنین وی در این راستا به چهار عامل مهم اشاره می‌کند که عبارتند از:

۱. گرایش به واقعیت
۲. متمایل به استقلال
۳. فرار از نمونه
۴. فرمانروایی مضمون برشکل.

السّیاب نیز در این دگرگونی نقش عمده‌ای را برعهده داشته است او دایرهٔ لغوی زبان شعر و خانوادهٔ کلمات را تا حدّ چشم‌گیری دگرگون کرد و توانست موضوعات متنوعی را در اوزان آزاد عرضه کند و این مرکز تجدّد شعر اوست. به تعبیر ادونیس شعر از نظر سیّاب دیداری است میان شکلی که در حال فرو ریختن است و شکلی که در حال بپا ساختن(۱۶) و تاثیر او بر شاعران بعد از خود تاثیری شگرف است و نسلی که دنبالهٔ کار ایشان را گرفت به تجربه ایشان غنای خاصّی بخشید و این امر توسط شاعرانی چون خلیل حاوی، صلاح عبدالصبور و ادونیس در مراحل اوّل و در نهایت به وسیله کسانی چون علی الجندی انجام گرفت. این گروه شاعران تجربهٔ طلایه‌داران شعر نو را در زمینهٔ سمبولیسم غنا و گسترش دادند مثلا نسل گذشته کوشیدند تا میراث فرهنگی عصر حاضر را پیوند زنند و بناچار سمبلهای اروپایی را بکار گرفتند امّا نسل بعد به سمبل های فرهنگ خاص خود بازگشت.

فلسطین و شعر مقاومت

نکته‌ای که در این مقاله باید بدان اشاره شود و تأثیر ژرف آن را بر شعر معاصر نمی‌توان نادیده گرفت مسالهٔ فلسطین است که موجب به وجود آمدن شاخه سترگ شعر مقاومت گشت. نخستین رویدادی که در زمینهٔ پیدایش نسل اوّل از شاعران مقاومت را بنیاد نهاد انقلاب ۱۹۳۶ بود. در اواخر ماه آوریل همین سال انقلاب بزرگ و فراگیری در فلسطین رخ داد. در این انقلاب خونین شاعران چونان وجدان آگاه انقلاب در صحنه وجود داشتند شاعرانی که مجاهد بودند و شعرشان در راستای پیشبرد انقلاب قرار داشت و در شعر خود بیشتر پایداریها، ایستادگیها و پایگاههای انقلاب را بیان می‌کردند. این شاعران شکل کلاسیك قصیده را در بیان تجربیات خویش به کار می‌گرفتند. کامل السوافیری در کتاب خود ـ شعر نو عرب در ترازدی فلسطین ـ می‌گوید: در میان فلسطینیانی که تحصیلات خویش را در آموزشگاههای فلسطین پس از انقلاب ۱۹۳۶ به پایان رسانده‌اند کسی نیست که از ابراهیم طوقان دو سرودهٔ فدایی و شهید و از عبدالرحیم محمود در شعر آن شهید وخلق دلاور و از ابو سلمی شعری را که علیه پادشاهان وقت عرب است به یاد نسپرده باشد(۱۷). اگر بخواهیم در میان شاعران نامدار فلسطین در سال ۱۹۳۶ نامهای برتر را جستجو کنیم به نام این سه تن برخواهیم خورد: ابراهیم طوقان، عبدالرحیم محمود و ابوسلمی (که محمود درویش در موردش گفته است: «تو آن تنهٔ درختی که ترانه‌هایمان برآن ریشه بست») بعد از آن در سال ۱۹۴۸ که پیدایش اسرائیل بر نعش مبارزان اتفاق افتاد(۱۸)، موج غم و ناامیدی در شعر فلسطین پدیدار گشت. در این زمان شاعر نامدار فلسطینی ابراهیم طوقان است که شعرش آئینه تمام نمای دردهای آن هنگام است. این موج ناامیدی سراسر کشورهای عربی را فرا گرفته بود و ازین لحاظ شاعران این سال را با نام شکست خوردگان که از رنج واشك و بهشت گمشده سخن می‌گویند می‌شناسیم. از درخشان‌ترین شاعران این دوره، فدوی طوقان را می‌توان نام برد. این موج ناامیدی که سراسر کشورهای عربی را فرا گرفته بود رفته رفته دیگرگون شد و بی‌گمان سرآغاز این دگرگونی انقلاب ۲۳ ژوئیه ۱۹۵۲ مصر بود و بعد حرکت نظامی ۱۹۵۶ که در پُرت سعید اتفاق افتاد و موجب پذیرش شکست از طرف استعمارگران و صهیونیستها گردید. در این میان شاعران فلسطینی از روی خاکی که زیر سلطهٔ دشمن بود، راه سرکشی را آغاز کردند، یعنی از همان جایی که گمان بود آوایی برنمی‌خیزد شعرای این دوره چون حبیب قهوه‌چی و حناابوحنا فریاد رهایی را سردادند(۱۹). توفیق زیاد در کتاب خود «ادبیات فولکلوریك در فلسطین» می‌گوید: «ما شاعران که بدان هنگام شمارمان از انگشتان یکدست کمتر بود راه را ادامه دادیم، همان راه ابراهیم طوقان، ابوسلمی و... آنان از پیش برایمان غذایی را آماده نمودند که بعدها توانستیم از آن شکمهایمان را سیر کنیم(۲۰)». شاعران این زمان در رده‌های نخستین مبارزه ایستادند و سخت‌ترین عملیات، شکنجه، انتقام و سرکوبی را به خود دیدند و بارها مورد تعقیب و آزار قرار گرفتند(۲۱). سمیح القاسم ـ از چهره‌های پایدار شعر فلسطین ـ در این مورد سروده است:

«ما در پنجم ژوئن از نو زاده شدیم...» و محمود درویش نیز می‌گوید: «بیاید / بیاید مرا / شاعران را باده‌ای نو باید / و سرودهای تو آئینی /...»

شاعران دیگر عرب نیز درد فلسطین را با تمام وجود حس کردند و پیام‌آور مبارزات مردم فلسطین شدند و بدین صورت شعر مقاومت شکل گرفت شعری که در آن مبارزه اساس کار قرار داشت:

یا شجره الورد الذی یحترف الفداء / یا ثوره الارض التقت بثوره السماء / یا جسدایطلع من ترابه / قمح... و انبیاء / اسمح لناهان بنوس السیف فی یدیك

/ اسمح لنا نعبدالله الذی یطل عینیک / یا ایها المغسول فی دمائه کالورده الجوریه / انت الذی اعطینا شهاده الامیلاد / وورده الحریه...

«ای درخت گل با ریشه‌ای درندا، ای انقلاب خاك در رسیده به افلاك، تو ای سرزمینی که خاکت خوشه‌های گندم و پیامبران می‌پرورد، ما را اجازه ده که بر شمشیر دستانت بوسه زنیم، ما را اجازه ده تا خدای را که از چشمانت می‌تراود پرستش کنیم، ای آغشته به خون همچون گل سرخ، تو هستی که بر ما گواهی تولد و گل آزادی را هدیه دادی...»[22]

و چهرهٔ حکّام مرتجع عرب هدف دشنام: و خریطه الوطن الکبیر فضیحه / فحواجز... و مخافر... و کلاب / و العالم العربی... اما نعجه مذبوحه... او حاکم قصاب / و العالم العربی یرهن سیفه / فحکایه الشرف الرفیع سراب /

«نقشهٔ بزرگ وطن رسوایی است و سراسر موانع، مراکز سازمانهای امنیت و سگان است، جهان عرب یا گوسفندی است که ذبح می‌شود یا حاکمی است قصاب، جهان عرب شمشیر را به گرو داده است و «حکایت شرف»، سرابی بیش نیست»[23]

شعر معاصر عرب چونان درختی تناور است که شاخه‌های متعدد از آن نشات گرفته و شاعرانی سترگ بر آن آشیان ساخته‌اند بجاست در این قسمت نگاهی هرچند گذرا به رگه‌های شعر معاصر عرب و شاعران نام‌آور آن داشته باشیم:

۱ـ شعر غنائی و نزار قبانی

نزار بی‌تردید نمایندهٔ یگانه شعر معاصر عربی در معنای واقعی شعر است، با تمام آشفتگی‌ها و شوریدگیهای یك شاعر عاشق. شعر نزار قبانی سراسر تصویر است. تصویرهایی زیبا و بکر، آنچنان که می‌توان گفت شعر او در ادب عرب فصلی تازه و دیگر گونه است. نزار چه در اشعار قبل از جنگش (ژوئن ۱۹۶۷) و چه در اشعار بعد از آن، شاعری ناتورالیست است. بیان او در همهٔ اشعارش بیانی عاطفی و غریزی است:

در میان عروق سرخ رنگ من زنیست / که همراه من در میان ردایم در حرکت است / در استخوانهایم می‌دمد / و از ریه‌هایم آتشدان می‌سازد / در ترکیب جسم من / گرسنگی است که با دستان بلند و خواهشگرش / دیگری را به ناله می‌طلبد[24]

تصویرگری نزار در شعر غنائی بی‌مانند است:

در بندر چشمهای کبود تو / پنجره‌های دریایی گشوده است / و پرندگانی که در آفاق دور دست در پروازند / به جستجوی جزیره‌هائی که آفریده نشده.[25]

معاصران عرب او را در طراز عمربن ابی ربیعه ـ بزرگترین شاعر شعرهای عاشقانه تاریخ ادبیات عرب ـ قرار می‌دهند و او را با وی مقایسه می‌کنند.[26] روح شرقی با پشتوانه زبانی که در کار عشق قریب پانزده قرن ورزیده شده است وقتی با ادبیات اروپائی آشنا شد و در مسیر عوالم روحی جدید قرار گرفت فضای تازه‌ای را در شعر عرب ایجاد کرد که باید او را بزرگترین عاشقانه‌سرای بلامنازع چند قرن اخیر دانست، هر چند شاعران بزرگی در این زمینه مانند سعید عقل و صلاح لبکی نیز وجود دارند.

جنگ ژوئن ۱۹۶۷ که شکست اعراب در برابر اسرائیل را دربی داشت چهرهٔ دیگری از شعر نزار را ارائه داد. خود در این مورد چنین می‌گوید:

«حزیران (ژوئن) ماهی بی‌منطق بود از این رو شعر گفتن درباره آن نیز بایست بی‌منطق باشد همین اتفاق در فرانسه نیز روی داد و آن روزی بود که در خلال جنگ جهانی، پاریس در برابر جنگ‌افزارهای نازی از پا درآمد و در آن روزهای سیاه از تاریخ فرانسه، ادبیات مقاومت در زیرزمینهای قدیمی پاریس و دهلیزهای ترن قدیمی به دنیا آمد و اشعار وطنی الوار، آراگون، و نوشته‌های سارتروکامو توانستند از میان کیسه‌های شن و سیمهای خاردار دشمن مانند گلهایی که بی‌موقع می‌رویند به درآیند... پس خشم گیاهی است از خانوادهٔ کاکتوس که در سخت‌ترین شورستانها و موقع تشنگی زمین می‌روید.»[27]

نزار از آن پس مسالهٔ فلسطین را به عنوان درد عرب و انسانیت فریاد میزند و با چریکهای فلسطینی شعار «نحن عائدون و سنعود» (ما بازمی‌گردیم) همصدا می‌گردد.

ما از رحم ایّام می‌آییم... چون جوشش آب... / از درد حسین(ع) می‌آییم / از رنج فاطمهٔ زهرا(ع) / از اُحُد می‌آییم و از زخمهای کربلا / می‌آییم تا تاریخ را تصحیح کنیم / و حروف عبری را / از اسامی خیابانها محو نماییم.[28]

نزار هرگز شعرش را به شعار تبدیل نمی‌کند و از جوهر شعر خارج نمی‌شود و به همین جهت است که اشعار او در مورد فلسطین اشعاری نجیب و زیباست:

زنان ما / غمهای فلسطین را بر اشك درختان ترسیم می‌کنند / و اطفال فلسطین را در وجدان بشریت / به خاك می‌سپارند.[29]

۲ـ شعر اجتماعی و عبدالوهاب البیاتی:

از نظر اسلوب بیان و حوزهٔ معانی شعری بی‌گمان یکی از برجسته‌ترین چهره‌های شعر معاصر عرب **عبدالوهاب البیاتی** است. خوانندهٔ شعر او در نخستین تامل می‌تواند وسعت قلمرو و تخیل و توانایی عجیب او را در تداعی مسائل گوناگون اجتماعی، تاریخی و اساطیری دریابد. او با توجه به سنتهای شعری و تاریخی و اجتماعی عرب از اسلوب شاعری **الیوت** بیش و کم تجربه‌هایی را حاصل کرد ولی از نظر اندیشه در زمینه ذهنی هیچ گرایشی به دنیای **الیوت** ندارد. شاعری است که دنیای او را از نظر فضای شعری با فضای شعر آراگون و ناظم حکمت باید سنجید نه با الیوت؛ اگرچه اسلوب بیان و گاه طرز برداشت او از بعضی مسائل به **الیوت** نزدیکتر است.[30] از خصائص شعری او کثرتی است که در زمینه‌های مختلف دارد، نیروی تداعی او در جهت‌های مختلف زمانی و مکانی که گاه نوعی عدم تناسب به نظر می‌رسد. هنگامی که دیوان شعر او به نام **المجد اللاطفال و الزیتون (شکوه، کودکان و زیتون را باد)** منتشر شد، **انسی الحاج** یکی از شاعران بزرگ لبنان در مورد او گفت: عبدالوهاب شاعری است با فرهنگی وسیع و اطلاعی سرشار از حوادث سیاسی و تحولات بین‌المللی و از سوی دیگر در ارائه تصویرها و سرعت تخیل و شدت تأثیر و نیز امکانات شعری بسیار توانا.[31] هنگامی که دومین مجموعهٔ شعری **البیاتی** منتشر شد. **اباریق مهشمه** (ابریقهای شکسته)، دکتر احسان عباس کتابی پیرامون شعر **البیاتی** نگاشت به نام «عبدالوهاب البیاتی و الشعر العراقی الحدیث (عبدالوهاب البیاتی و شعر جدید عراق) در این کتاب وجوه مختلف شعر او را مورد بررسی قرار داد او شعر البیاتی را از جهاتی با مکتب تصویرگرایان[32] سنجید. اما این نکته قابل ملاحظه است که تصویر در شعر البیاتی بدین گونه است که هنگامی که احساس کرد کلمه در زبان عربی جامد و خشك است، کوشید تا حیات را به کلمه بازگرداند و کلمه را به گونه پرده‌ای درآورد که در ورای آن معانی نهفته باشد.[33] به حدی که این معانی هنگامی که جمع شد بشکافد و اجزا تصویر را به وجود آورد. نیروی شاعری البیاتی از نظر مضمون بر عاطفهٔ وسیع انسانی که میان هیچ نژاد و رنگی و دینی تفاوت نمی‌شناسد استوار است. و انسانیت در این دیوان ـ (المجد اللاطفال و الزیتون) به منزلهٔ عصب است. عصبی که اگر طبیعت داغ و پرشور شاعر نبود ممکن بود سرد و خشك بماند. طبیعتی شورش پژوه که به هنگام تغنی عاشقانهٔ خویش نیز آتش می‌افشاند.[34]

۳ـ شعر مدرن وادونیس:

ادونیس (علی احمدالسعید) از همهٔ شاعران معاصر بغرنج‌تر می‌سراید و شعرش آکنده از ایجاز و ایماز و معناست. وی بر این رأی است که شعر نقیض وضوح است و زبان باید از معنای عادی و روزمره اش درگذرد. زبان شعر زبان اشاره است و زبان رایج زبان توضیح. شعر یعنی وادار ساختن زبان به آنچه که گفتنش را نیاموخته است **ادونیس** گرچه برای فرم اهمیت فراوان قائل است اما این کار را به بهای فدا کردن ژرفا و معنای درونی شعر انجام نمی‌دهد. وی شعر را به جادو تشبیه می‌کند که جهان را به انحنا وامی‌دارد و تاریخ را تکان می‌دهد و روزگاران را به لرزه می‌اندازد.[35] **ادونیس** بی شك یکی از شاعران بزرگ مبتکر عرب در این عصر است او همچون بیاتی و درویش به طور صریح و آشکار مسائل اجتماعی و سیاسی را در آثار خود مطرح نمی‌کند لیکن در واژه‌گزینی و ظرافت زبان و باریك بینی انتقادی از استعداد و قریحه‌ای استثنائی برخوردار است. شعر او برخلاف شعر **البیاتی** که حاصل تأمّل در جهان است حاصل کاویدن در درون و راه یافتن به اعماق ذات است و در موازین نقد **ادونیس** مثل همهٔ مدرنیستها بر این عقیده است که شعر معماری کلمه است و خلق جهانی از راه واژه‌ها.

۴ـ شعر فلسطین و محمود درویش:

شاید بتوان **محمود درویش** را بزرگترین شاعر معاصر فلسطین دانست اگرچه شاعرانی همچون **سمیح القاسم توفیق زیاد، سالم جبران ،خالد ابوخالد فدوی طوقان** و... از دیدگاه شعر انقلابی فلسطین جایگاهی ویژه دارند لیکن اشعار **محمود درویش** از

اعتبار ویژه‌ای برخوردار است. **محمود درویش** والاترین ارزشهای ادبی خود که به بهترین شکل در سه مجموعه خود با نامهای «عاشق من فلسطین» (عاشقی از فلسطین) «آخرالليل» (آخر شب)، «العصافير تموت في الجليل» (گنجشکها در جلیل می‌میرند) نمودار است را به نمایش می گذارد. در این اشعار بدان فرهیختگی هنری و نیروی بیانی می رسد که عمق واصالت چندان فزون‌تر به شعر خویش می‌دهد و این شعر را بارورتر می‌گرداند و توان پیام‌رسانی را بدان می بخشد. این مجموعه‌ها دارای ویژگیهایی است که عبارت است از:

الف) گرایش به عدم بازگو کردن صریح تجربه که در این رهگذر به نمادها، اسطوره‌ها و قصه‌های شعرگونه می‌آورد:

در هر شبانگاهی در آتش پنهان می کنم ـ ماه و ترانه را ـ و یاسمنی را پناه می‌دهم

ب) به عنصر گفتگو در شعر دست می‌یازد و به شعر جنبه دو صدایی می‌بخشد و از یك توانایی نمایش‌آفرینی سود می برد و خود چنین بیان می کند: من سرشار از نوشتن يك نمايشنامهٔ «شعرگونه» هستم.

ج) ویژگی بسیار بارز دیگر که در شعر **محمود درویش** تضح می یابد آمیزه‌ای است که از وطن و محبوب وی يك شئ می سازد و عشق بزرگ را در سیمای وطن باز می‌یابد:

میهنم پیشانی تست به من گوش فراده ـ مرا پشت پرچین ـ چونان گیاهی صحرائی ترک مکن.
آه ای زخم ترحم ناپذیر ـ میهنم جامه‌دان نیست ـ و من مسافر نیستم ـ من عاشقم ـ و زمین محبوب من است.

۴ـ شعر آفریقا و محمد الفیتوری:

محمد الفیتوری نخستین شاعر برجستهٔ عرب زبانی است که مساله آفریقا را در شعر خویش به تصویر کشیده است. در شعر او طنین طبلهای قبایل آفریقا را با صدای بلند می‌توان شنید. رنج و حرمان نژاد سیاه را در بیانی صمیمی و مؤثر می توان دید و از سوی دیگر مشکلات اقوام عرب.

محمود امین العالم در مقدمه‌ای بر دیوان **الفیتوری** می نویسد: «سفر شاعرانهٔ جالبی است... شاعر این سفر را از جائی آغاز کرده که علفها زیر قدمهای گل آلود لگدکوب می شدند، از سردابهای مرطوب و تابوتهای آکنده از کینه و ترس آنجا که درختان سیاه و سایه‌ها حقیرند، از خلال دالانها و کویرها و احساسات پژمرده به حرکت پیشرو خود ادامه داد تا پیشانی تابناکش روشنائی روز را شکوهمند ساخت.»

درجای دیگر می گوید: اما دیری نکشید که برای سفرش جهت جدیدی را آغاز کرد و عواطف و احساساتی را در وطنی غیر از غربت و گمگشتگی ولامکان جای داد از رنگ پوستش و از احساس عمیقی به کینه ودرد و از طبلهای خاطرات، وطن دوری برای خود ساخت که همان آفریقا است. در ابتدا رهایی آفریقا راه رهایی ذات او بود... آفریقا ذاتی بود بسان ذات او که می‌خواست از کینه‌هایش رهایی یابد و از زنجیرها آزاد شود و از سردابهای تاریکش بیرون آید:

آفریقا از وجود تاریکت بیدار شو ـ از نفس فرو رفته‌ات ـ به درآی ـ و چون ضعف زندان است ـ و ترس زندان است ـ و گذشته تاریک زندان است ـ آفریقا برده باقی ماند ـ و از زندانی به زندان دیگر ـ نقب می‌زد.
اما مبارزه تنها مبارزهٔ آفریقا نیست، مبارزهٔ رنگها نیست... مبارزه بین سیاه و سفید نیست بلکه مبارزه کلی انسانی است.(۳۶)

الفیتوری در مقدمهٔ مجموعه شعرش ـ آفریقا مرا به یاد آر ـ می گوید: «موسیقی شعر من با درشتی و عنفی که دارد چیزی جدا از هستی من نیست من میراث پر طنین طبلهای سیاهان آفریقایم، کیست که مرا جز آنچه هستم بخواهد و وادار کند؟ آیا به سبب این که من به زبان عربی شعرمی سرایم باید از میراث آفریقایی خود چشم بپوشم...»(۳۷)

یادداشتها

۱ـ ادب العربی المعاصر فی المصر، شوقی ضیف، ص ۵
۲ـ ملف القضیه الفلسطینیه، الحکم دروزه
۳ـ سال ۱۷۹۸ م.
۴ـ نزار قبانی، شعر معاصر عرب، دکتر شفیعی کدکنی، ص ۸۰
۵ـ کیهان فرهنگی، سال پنجم، شمارهٔ ۱، ص ۴۵
۶ـ سپتامبر ۱۹۳۲
۷ـ مقصود شاعران آمریکای شمالی و جنوبی است که بسیاری از شاعران عرب بخاصه لبنان در اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم به آنجا مهاجرت کردند.
۸ـ کیهان فرهنگی، سال ۵، شمارهٔ ۱۰، ص ۸
۹ـ با کتاب حقق الطین
۱۰ـ کیهان فرهنگی، سال ۵، شمارهٔ ۱۰، ص ۸
۱۱ـ همان مأخذ
۱۲ـ دستهای تو را برای لمس کردن ستاره‌ها و بافتن ابرها، دستهای تو برای گردآوری سایه و پایه گذاری ناکجاآباد در ریگستان
۱۳ـ دستهای تو برای لمس کردن ستاره‌ها (ی روشن) و بافتن ابرها (ی پراکنده آسمان)
۱۴ـ شظایا والرماد، ص ۱۰ به نقل از «شعر معاصر عرب»، دکتر شفیعی کدکنی، ص ۱۱۵
۱۵ـ بسیاری نمی‌توانستند نزنازك الملائکه را بپذیرند و شدید با وی به بحث و جدال پرداختند. مانند محمود التویهی که بخش عمده‌ای از کتاب خود به نام «قضیهٔ شعر جدیده» را به رد کردن عقاید وی درزمینه شعر آزاد اختصاص داده است.

۱۶ـ مقدمهٔ ادونیس بربدرالشاکر السیاب قصاید، اختارها، ص ۵
۱۷ـ شعر نو عرب در ترازدی فلسطین، ص ۲۹۸
۱۸ـ حیاة الادب الفلسطینی الحدیث کن اول النهضه... حتی النکبة، عبدالرحمن یاغی، ص ۳۱۴
۱۹ـ ادب المقاومه فی فلسطین المحتله، غسان کنعانی، ص ۲۹
۲۰ـ عن الادب والادب شعبی فی الفلسطین، ص ۷۸، ۷۶
۲۱ـ همان مأخذ، ص ۸۵
۲۲ـ نزارقبانی، گلچرخ، سال دوم شماره دوم، ص ۹ و ۸
۲۳ـ شعر زن و انقلاب، نزار قبانی، ص ۳۵
۲۴ـ قالت لی سمراء، ص ۳۰
۲۵ـ نقاشی واژه‌ها، مجله سخن، دورهٔ ۱۸، ص ۷۰۶
۲۶ـ نزار قبانی و عمربن ابی ربیعه، دکتر ماهر حسن فهمی
۲۷ـ داستان من و شعر، ص ۱۶۸، ۱۶۹، دکتر یوسفی، دکتر بکار
۲۸ـ خشم خوشه‌ها، ص ۵۱۴
۲۹ـ خشم خوشه ها، ص ۵۱۹
۳۰ـ نقدات عابر، عبودنقاد، ص ۱۴۶
۳۱ـ الشعر فی المعرکه الوجود، ص ۵۳
۳۲ـ Imagism
۳۳ـ مجله الاقلام، شمارهٔ ۵، سال ۵، البیاتی و عذاب حلاج، به قلم مدنی صالح
۳۴ـ الشعر فی المعرکة الوجود، ص ۴۵
۳۵ـ دنیای سخن، شمارهٔ ۲۳، ص ۴۵
۳۶ـ اغانی الافریقیا، محمد الفیتوری، مقدمهٔ محمود امین العالم
۳۷ـ آفریقا مرا به یادآر، ص ۲۲



چند کاریکلماتور

○ گره پیشانیم با دندان هم باز نمی شود!
○ زبانم از شدت سرما به زیر دندان کرسی‌ام پناه برد!
○ در پاییز، دندانهایم می ریزند!
○ رکورد دیسك کمر را شکستم!
○ دندان آسیا همیشه در جستجوی واژهٔ آرد است!
○ هر وقت موهایم سیخ می‌شوند، دلم کباب می شود!
○ وقتی که دماغم می‌سوزد، به آتش نشانی خبر نمی دهم!
○ چشمم «تار» می بیند، اما طریقهٔ نواختنش را بلد نیست!
○ سقف دهانم چکه می کند!
○ وقتی که دستم خواب می‌رود، نازبالشی زیر انگشتانم می گذارم!
○ وقتی نفس می کشم، حس می کنم نقاش بزرگی هستم!
○ دهانم گورستان واژه‌هاست!
○ برای آنکه گرسنه نمیرم، حرفم را خوردم!

امید غضنفر ـ بوشهر

امیل زولا

■ تهیه و تنظیم از: آن برونسویک

■ ترجمهٔ:

سیروس سعیدی

○ سی رمان و هزاران مقاله: زولا مجموعه آثار عظیمی را از خود به جا نهاده، که از یك سودای بزرگ نشأت می گیرد. سودای حقیقت. نخستین تعهّدات ادبی و هنری او از حقیقت الهام می یابد. و سی سال بعد، مقالهٔ مشهور «من متهم می کنم».

پیش به سوی حقیقت:

زولا در سی سالگی با بالزاك به رقابت می پردازد و اثر توصیفی عظیمی به نام **«روگُن ماکار»**[۱] می آفریند که هم تاریخ اجتماعی عصر اوست و هم تاریخ طبیعی یك خانواده.

اهالی اکس ـ آن ـ پروونس از دیرباز با نام زولا آشنایند. (البته با نام فرانسوا زولا یعنی پدر امیل). فرانسوا همان مهندس ونیزی‌الاصلی است که آبراه و سدّی را که آب مشروب شهر را تأمین می کند ساخته است. در نظر امیل کوچك، پدرش مرد عصر جدید و نمونهٔ مجسم علم و پیشرفت است. الگویی رعب‌انگیز! ولی مرگ فرانسوا زولا درسال ۱۸۴۷ همسرش امیلی و یگانه پسرش «امیل» را ناگهان به تنگدستی می کشاند. امیل به خرج دولت در مدرسهٔ بوربن به تحصیل می‌پردازد. در این شهر «بورژوا مآب»، «اکس ـ آن ـ پروانس»، چنین کاری آسان نیست. علاوه بر این، امیل دیر به مدرسه رفته و زبانش شیرین است. با این وصف، رفیقی می یابد به نام پل سزان[۲] و این نخستین دوست نقاش اوست. در آینده دوستان نقاش دیگری نیز خواهد داشت. با مادرش به پاریس می‌رود و در دبیرستان سن‌لویی در رشتهٔ علم معانی و بیان به تحصیل می‌پردازد. گیجی و بلاتکلیفی باعث می شود که دانش‌آموز ممتاز اهل اکس، شاگرد تنبلی از آب دربیاید و در امتحانات متوسطهٔ سال بعد رد شود. آیا از آن پس امیل مجبور خواهد شد که عمر خود را پشت میز اداره سپری کند؟ در ۱۸۶۲، معجزهٔ کوچکی به دو سال تشویش و دربه‌دری او پایان می‌دهد. زولا که به لطف دوستان پدرش تابعیّت فرانسه را تحصیل کرده، به عنوان متصدّی بسته‌بندی و تحویل به استخدام انتشارات **هاشت**[۳] درمی‌آید. شغل محقری است و ادبیات برای او هنوز فقط همان بسته کتابهایی است که برای مردم می فرستد. ولی دیری نخواهد گذشت که استعداد او بر همگان آشکار خواهد گردید. در ۲۴ سالگی به عنوان سرپرست تبلیغات انتشارات «هاشت» با نویسندگان بزرگ رابطه برقرار می کند: «سنت بوو»[۴]، **دوشنبه‌های جدید** و «تن»[۵]. بررسی انتقادی خود دربارهٔ **حکایات لافونتن** را منتشر می کند. «لیتره»[۶] روی لغتنامه‌ی خود کار می‌کند. **آزاداندیشی، فلسفهٔ تحقّقی، جمهوریخواهی**...برای زولا، انتشارات **هاشت** جای دانشگاه را می گیرد.

در ۱۸۶۴، نخستین کتاب خود را تحت عنوان **داستانهایی برای نینون**[۷] برای انتشار به **هتسل**، ناشر آثار ژول ورن، تقدیم می کند و بی شکسته نفسی به او چنین اظهار می‌دارد: «آقای محترم! تا به حال سه ناشر از انتشار این کتاب امتناع کرده‌اند. با این وجود من فرد با استعدادی هستم.» زولا که به استعداد خود یقین دارد، از انتشارات **هاشت** بیرون می آید تا تمام وقت خود را صرف نوشتن کند. نخست، به عنوان روزنامه‌نگار، در روزنامهٔ اِونمان[۸] دربارهٔ کتابها و به زودی دربارهٔ نقّاشی مطالبی می نویسد. کارمورد علاقهٔ او آن است که چهره‌های مشهور عصر خود و آن زیباییهای تصنّعی‌ای را که جمهوری دوم شیفتهٔ آنهاست بی‌اعتبار سازد. از مانه[۹] دفاع می کند، خاصه از آن جهت که «مانه» تنهاست. می گوید: «من همیشه در کنار مغلوبان خواهم بود». رمانتیسم هنوز از بین نرفته است. مقاله‌های مهلك زولا به زودی در دو جلد، تحت عناوین **نمایشگاه من**، و **نفرتهای من** به چاپ می‌رسند.

معلوم است که زولا با این مقالات دشمنانی برای خود می تراشد. وقتی روزنامه ورشکست می شود، زولا برای مدّت دو سال بیکار باقی می‌ماند. او از این فرصت برای رمان نویسی استفاده می کند. صبحها رمانی به نام **اسرار مارسی**[۱۰]، و بعدازظهرها نخستین اثر بزرگ خود را به نام **ترز راکن**[۱۱] به رشتهٔ تحریر در می‌آورد: ترز به کمك مردی که دلباختهٔ اوست همسرش را به قتل می‌رساند و سپس هر دو در برابر مادرشوهر ترز خودکشی می کنند. این واقعهٔ خونین که در محیط معمولی یك مغازهٔ منسوجات پشمی در پاریس روی می‌دهد، با ذوق سلیم جور درنمی آید. زولا برای تبلیغ دربارهٔ کتاب خود از یکی از دوستانش می‌خواهد تا از او در روزنامهٔ **لوفیگارو** شدیداً به انتقاد بپردازد.

سپس به دفاع از خود برمی‌خیزد: «هدف من در وهلهٔ اول علمی بوده است.... من اختلالات عمیقی را که یك فرد دموی مزاج هنگام برخورد با یك شخص عصبی دچار آن می‌شود، نشان داده‌ام و همان کار تحلیلی ای را که جرّاحان روی اجساد انجام می‌دهند، من روی دو موجود زنده انجام داده‌ام.» بدین ترتیب، کم کم صحبت از «ناتورالیسم» به میان می‌آید.

اکنون زولا سی ساله است و طرحی بس عظیم را در سرمی‌پروراند: سرگذشت یك خانواده در عصر امپراتوری دوم. نوعی تاریخ اجتماعی از طریق توصیف همهٔ محیطها و نوعی تاریخ طبیعی و پزشکی که انتقال معایب موروثی را از نسلی به نسل دیگر نشان می‌دهد. نویسندهٔ بلندپرواز ما آشکارا در پی رقابت با **کمدی انسانی**[۱۲] است.

ازدواج

زندگی بی‌بندوبار به سرمی‌رسد. امیل زولا و دوشیزه گابریل ـ آلکساندرین ملی روز ۳۱ مه ۱۸۷۰ با یکدیگر در کلیسا قرار ملاقات دارند. جوان کم‌روی اهل جنوب از پنج سال پیش با دختر عامّی زیبا و قوی بنیه‌ای که او را به نام خودمانی «کوکو» صدا می‌زند، رابطه دارد. آلکساندرین ـ کوکو می خواهد که روابط آن دو مطابق موازین بورژوایی [!] «مشروع» باشد. بیست سال بعد زولا راز خود را فاش خواهد ساخت: «علاوه بر این، خود او نیز محتاج محبّت زنی بود که آرامش او را حفظ کند. به کانون محبّتی نیاز داشت که به آن پناه برد و تمام زندگیش را وقف اثر عظیمی سازد که اندیشهٔ آن را در سرمی‌پروراند.»

کوکو حافظ نبوغ زولا و مادر دومی خواهد شد که بی‌مهری‌های طولانی مادر نخستین را جبران خواهد کرد. دو دوست دائمی زولا، **پل‌سزان و پل‌آلکسی**، شهود ازدواج آن دو خواهند بود.

ضربهٔ ۱۸۷۰

جنگ و به زودی شکست سدان[۱۳] فرامی‌رسد. ناپلئون سوم از صحنه خارج می شود.

اکنون اثر توصیفی **روگن‌ـماکار** چارچوب تاریخی مشخصی دارد. در سال ۱۸۷۱، زولا در مقدمهٔ **«دارایی خانوادهٔ روگن»** می نویسد: «سقوط خاندان بناپارت نتیجه‌گیری ضروری اثرم را در اختیارم نهاد.



اکنون اثر من دورنمای عصری سپری شده و یك دورهٔ شگفت‌آکنده از جنون و ننگ است.» زولا به عنوان یك روزنامه‌نگار جمهوریخواه، ممکن است به مقام استانداری یا معاونت استاندار نایل آید. امیدهایی وجود دارد. به همین دلیل زولا در بوردو به انتظار می‌نشیند.

پس از بازگشت به پاریس، در ۱۸ مارس ۱۸۷۱ در اعلام تشکیل **کمون**(۱۴) شرکت می‌جوید.

او نه مدافع شورش عوام است و نه مثل **ساند**، **فلوبر** یا **برادران گنکور** از سرکوب شورشیان دفاع می‌کند. خشونت مردم هراس او را برمی‌انگیزد. از وقاحت سیاستمداران بورژوا احساس انزجار می‌کند. در انزوای خانهٔ ییلاقی خود در **باتینیول** بی‌وقفه قلم می‌زند. **دارایی خانوادهٔ روگن**، آغاز سرگذشت افسانه‌ای **خانوادهٔ روگن ـ ماکار** است. داستان با کودتای دوم دسامبر ۱۸۵۱ و استقرار خشونت‌آمیز حکومت بناپارت شروع می‌شود و در پاریس فاسدی که سفته‌بازان و محتکران تشنهٔ زر و لذت دست تطاول به آن گشوده‌اند، ادامه می‌یابد. جمهوریخواهانی که مدت بیست سال تمام سانسور حکومت سلطنتی را محکوم کرده بودند، اکنون برسرکارند. و حالا این دادستان حکومت جمهوری است که خواستار جلوگیری از انتشار **سهم سگان شکاری**(۱۵) می‌باشد. جای آن دارد که انسان خشمگین شود.

رمان نویس حقوق‌بگیر

از ۱۲ ژوئیهٔ ۱۸۷۲ به بعد زولا یك رمان‌نویس حقوق‌بگیر می‌شود. ناشری به نام **ژرژشارپانتیه** تعهّد می‌کند که ماهی پانصدفرانك به زولا بپردازد و این یك در عوض سالی دو رمان بنویسد! (در عرض بیست سال، زولا هجده رمان خواهد نوشت که تعداد کمی نیست.) روزنامه‌نگاری را به کنار می‌نهد و در خانهٔ خود عزلت می‌گزیند.

«عیناً مثل بورژواها کار می‌کنم. در ساعاتی مشخص: صبحها مثل مغازه‌داری که پشت پیشخوان خود می‌نشیند، پشت میز می‌نشینم و آرام می‌نویسم، به طور متوسط روزی سه صفحه، بدون رونویسی. (...) البته گاهی اشتباه می‌کنم و [چیزی را] خط می‌زنم ولی معمولاً هر جمله را بعداز آنکه دقیقاً در ذهنم شکل گرفت روی کاغذ می‌آورم. (...) روزهایی که از کار خود راضی هستم با همسر و مادرم «دومینو» بازی می‌کنم. به این ترتیب راحت‌تر می‌توانم به انتظار موفقیت بنشینم.» (نامه به پ.بوبوریکین، فوریهٔ ۱۸۷۶). انتظار به درازا نمی‌کشد.

انتشار رمانهای **شکم پاریس**(۱۶)، **پیروزی پلاسان**(۱۷) **و گناه کشیش موره**(۱۸) قبلا تحسین برخی از بزرگترین نویسندگان و شعراء، نظیر **فلوبر**، **موپاسان و مالارمه** را برانگیخته است. **«آسوموار»** ، هفتمین جلد از مجموعهٔ **روگن ـ ماکار** با اقبال همگان مواجه گردیده و موفقیتی عظیم و بی‌چون و چرا به همراه آورده است. موفقیّتی در عین حال جنجال برانگیز. هیچگاه نویسنده‌ای معایب مردم را این چنین بی‌پرده نشان نداده است. **«هوگو»** آن را اثری منافی عفت می‌داند. **فلوبر**، زولا را ساده‌لوح می‌خواند و به او می‌نویسد: «شما به چیزهای بی‌معنی معتقدید، به پیشرفت، علم، بشریت. به این کلمات دهن‌پرکن!» دوران تنگدستی زولا به سر می‌رسد. در ۱۸۷۷، در ساحل سن، در مدان، یك خانهٔ ییلاقی می‌خرد. در نامه‌ای به فلوبر می‌نویسد: «کلبهٔ محقری است بین پواسی و تریل، با این مزیّت که از هر ایستگاه راه‌آهنی دور است و حتی یك بورژوا هم در مجاورت آن زندگی نمی‌کند.» به لطف رونقی که به زندگی او راه می‌یابد، زولا معمار و دکوراتور می‌شود. خانهٔ کوچکش وسعت می‌یابد و مطابق سلیقهٔ آن دوره از اثاثه و اشیای تزیینی سبك قرون وسطی آکنده می‌شود.

پس از انتشار **شبهای مدان**(۱۹)، خانهٔ زولا پاتوق **«ناتورالیستها»** می‌شود. دوستان نزدیك او ژوزار، **آلکسی**، **هنیك**(۲۰)، **هویسمان**(۲۱) و **موپاسان** هستند.

انتشار **«نانا»** موفقیّت تازه‌ای برای او به ارمغان می‌آورد. زولا چه به لحاظ خلق و خوی خود و چه به لحاظ سلیقه‌ای که دارد، به خلاف **موپاسان** هرگز اهل عیّاشی نبوده است. برای شناختن آداب فحشاء و زبان و رفتار زنان هرجایی از دوستانش کسب اطلاع می‌کند. ولی ناگهان تنها می‌شود. سال ۱۸۸۰ مقارن یك سلسله سوگواریهای هولناك است. نخست دوستش، **دورانتی**، در ماه آوریل جان می‌سپارد. در ماه مه، **فلوبر** و در ۱۷ اکتبر مادر زولا می‌میرند. زولا که درمانده و مبهوت شده و «دردهای عصبی وحشتناك» توان او را به تحلیل برده، نگارش **روگن ـ ماکار** را متوقف می‌کند و برای چند ماه دوباره به روزنامه‌نگاری رومی‌آورد و از این فرصت برای تسویه حساب با منتقدین دست راستی و چپی خود سود می‌جوید.

معدن

زولا بزودی با انتشار **پخت‌وپز**(۲۲)، **سعادت بانوان**(۲۳) و سرانجام با انتشار **ژرمینال**(۲۴) که موفقیتی عظیم به بار می‌آورد، جهشی تازه می‌کند. این بار زولا آنچه را که «مشکل اجتماعی» و یا «ستیز کار با سرمایه» نامیده می‌شود به گونه‌ای بیسابقه مطرح می‌کند. رنجبران جامعهٔ صنعتی جدید، یعنی کارگران معادن و کارخانه‌ها برای نخستین بار وارد صحنه می‌شوند. زولا ابتدا در نظر داشت شورش گرسنگانی را که سرانجام در خون خود غلتانده خواهند شد، توصیف کند. قهرمان داستان او دختر جوان ناکامی به نام کاترین بود. ولی بازدید از معدن «آنزن»(۲۵) در سال ۱۸۸۴ طرح داستان را به کلی دگرگون کرد. امید فراوانی که «سوسیالیسم» برانگیخته بود، مایهٔ شگفتی زولا شد. **اتین لانتیه**(۲۶) جوان بیکار و تنهایی که از سرما به خود می‌لرزد، علی‌رغم میراث مهلك‌میخوارگی، قهرمان این تراژدی نویدبخش و پیام‌آور فردای بهتر کارگرانی می‌شود که سرود می‌خوانند. **«اثر»** که سال بعد انتشار می‌یابد موجب قطع رابطهٔ او با قدیمی‌ترین دوستش، **پل‌سزان**، می‌گردد. سزان خود را در شخصیت **کلودلانتیه**، نقاش همیشه ناراضی‌یی که دشمن خود و دیگران است، بازمی‌شناسد. سپس زولا اثر جنجالی دیگری به نام **«زمین»** منتشر می‌کند. هرگز نویسنده‌ای سبعیّت و آز و طمع دهقانان را چنین کوبنده توصیف نکرده است. خشم و نفرت در کتاب موج می‌زند. اکنون که **هوگو** درگذشته، زولا مشهورترین نویسندهٔ فرانسه است.

عشق جدید

زندگی خصوصی زولا نیز دستخوش تحول می‌شود. نویسندهٔ شکم‌گندهٔ موخاکستری در ۴۸ سالگی عاشق می‌شود. دختر، «ژان‌روزرو» نام دارد. بیست ساله است و به عنوان رختشوی در خانهٔ زولا کار می‌کند. از نظر ظاهری به دختر جوانی شباهت دارد که گروزجهره او را نقاشی کرده و زولا، هنگام تحصیل، نسخه‌ای از آن را به دیوار اتاق خود آویخته بود. یك سال بعد، ژان مخفیانه دختری به نام «دنیز» به دنیا می‌آورد، و بعد پسری به نام ژاك. **آلکساندرین** سرانجام از رازی که همه می‌دانند آگاه می‌شود. دل زولا به درد می‌آید. قصد ندارد از مونس زندگیش جدا شود. هرچند که او عقیم است، در عین حال نمی‌تواند از دلدادهٔ خونگرمی که مادر فرزندان اوست دل برکند. امیل «پرهیزکار»، گاه به بهای ادا و اطوارهای عجیب، همسری دوزنی را که ابتدا وجود یکدیگر را نادیده می‌گیرند، تقبل می‌کند. آلکساندرین پس از جار و جنجال فراوان سرانجام فرزندان زولا را خواهد پذیرفت و مهرشان را به دل خواهد گرفت و کاری خواهد کرد که آنان نام پدر خود را داشته باشند.

زمانی که رُمان توصیفی **«روگن ـ ماکار»** به پایان می‌رسد، ظاهر زولا تغییر کرده است. جوانتر و باریك اندام‌تر شده و به زندگی، آینده، علم و کار اعتماد دارد. به روزنامه‌نگارانی که از او دربارهٔ طرحهای جدیدش سؤال می‌کنند، می‌گوید که قصد استراحت دارد، ولی «آیا یارای آن را خواهم داشت که دست روی دست بگذارم و در مبارزات ادبی شرکت نکنم؟» به دوستان خانهٔ مدان می‌اندیشد که تقریباً همه، با مشاهدهٔ واکنش نوعرفانی نسل جدید، از او روی برگردانده‌اند.

در ۱۸۹۱، هنگام اقامت در «لورد»، فکر نوشتن یك سلسله رمان جدید را در سرمی‌پروراند. سه شهر لورد، رُم و پاریس را برای داستانی جدید که «ترازنامهٔ مذهبی، فلسفی و اجتماعی قرن» است برمی‌گزیند. قهرمان اصلی هر سه رمان، کشیشی است به نام «پی‌یر». کشیش جوانی که پس از تردید ایمان خود را از دست می‌دهد و دلباختهٔ دختر جوانی به نام ماری می‌شود و سرانجام با او ازدواج می‌کند. زولا آیین غیرمذهبی جدیدی را بنیان می‌گذارد:

«عشق بشریت به جای عشق خداوند!»

در این مجموعه رمان (**چهار انجیل**)، «پی‌یرفرومان» که پدر چهار فرزند به نامهای ماتیو، لوك، مارك و ژان می‌باشد، سراپاشیفتهٔ یك آرمان اجتماعی و اخلاقی است. با پایان گرفتن مجموعهٔ **روگن ـ ماکار**، زولا با رغبت از اصول **ناتورالیستی** محبوب خود، رویگردان می‌شود.

اکنون، نویسنده‌ای که بیست سال به ترویج ابتذال و حتی وقاحت متهم شده بود، مرد عیالوار کهنسال و محترمی است که اوجی دوباره گرفته است: در برابر نظریهٔ بورژوایی **مالتوس**، از زاد و رود دفاع می‌کند (**باروری**، ۱۸۹۹). فکر جامعه‌ای آرمانی را در سر می‌پروراند، نوعی تعاونی بزرگ مبتنی بر اندیشهٔ برادری که در آن کارگران با علم آشتی می‌کنند (**کار**، ۱۹۰۱). ولی آخرین کار مهم زندگی او، «مبارزه برای پیروزی حقیقت» است....

در دسامبر ۱۸۹۴، در پشت درهای بستهٔ یك شورای جنگ، عدالت به بازی گرفته می‌شود. دادگاه نظامی پس از یك تحقیق سطحی، براساس مدارکی که یقیناً جعلی است، افسری را به خیانت متهم و سپس به حبس ابد محکوم می‌کند. ظاهراً گناه **«آلفره دریفوس»**، افسر خویشتندار و غیور، یهودی بودن اوست.

«من متهم می‌کنم»

در ۱۳ ژانویهٔ ۱۸۹۸، زولا در صفحهٔ اوّل روزنامهٔ **اُرور**(۲۷) مقامات نظامی مسبب این پرونده‌سازی را به نام متهم می‌کند و از رئیس جمهور می‌خواهد تا

میان حیثیت ارتش و عدالت دست به انتخاب بزنند. ۳۰۰/۰۰۰ نسخه از این روزنامه در همان روز به فروش می‌رسد. **ژول گد**[۲۸] سوسیالیست معروف می‌گوید:

«این بزرگترین اقدام انقلابی قرن است.» از ماجرای «کالا»[۲۹] به بعد هیچ نویسنده‌ای این چنین برای دفاع از یك بیگناه گام به میدان ننهاده است. روش هواداران **دریفوس** ساده است: واداشتن دولت به این که نویسندهٔ «**من متهم می کنم**» را در یك دادگاه «عادی» به محاکمه بکشد تا جزئیات **ماجرای دریفوس** آشکار گردد. جنجالی به پا می‌شود **قضیهٔ دریفوس**، پرسروصداترین ماجرای سیاسی ـ قضایی قرن است: طی دوازده سال بعد افشاگریها، استعفاها و خودکشی‌های دروغین متعددی صورت می‌گیرد. طرفداران نظم موجود (که نظامیان و روحانیان دست راستی در رأس آنها قراردارند) دیوانه‌وار می‌ستیزند. تمام اروپا **ماجرای دریفوس** را نظاره و تعقیب می‌کند و او را بیگناه می‌داند. در فرانسه کار بالا می‌گیرد. **زولا** خود را عمداً آماج خصومت‌ها کرده است. پس از محکومیت به یك سال زندان به دلیل توهین به ارتش، ناگزیر یازده ماه در انگلستان مخفی می‌شود.

در سپتامبر ۱۸۹۹، **دریفوس** مجدداً محاکمه، محکوم و سپس بخشوده می‌شود. اعادهٔ حیثیت کامل و بازگشت او به ارتش، هفت سال بعد صورت خواهد گرفت. اما **زولا** شاهد پیروزی آرمان خود نخواهد بود. صبح روز ۲۹ سپتامبر ۱۹۰۲، جسد او و همسرش که به دلیل خفگی ناشی از گاز درگذشته‌اند، در خانه آنان در خیابان بروکسل پیدا می‌شود. شب هنگام **زولا** و همسرش بوی گاز کربنیکی را که از بخاری دیواری متصاعد می‌شد احساس کرده بودند: **زولا** از جای خود بلند شده و کوشیده بود تا پنجره را باز کند. جسدش را روی کف اتاق پیدا کردند. **آلکساندرین** بعدازظهر به هوش می‌آید و خبری را که در آن هنگام تمام مردم فرانسه می‌دانند، می‌شنود: زولا مرده است. یك تحقیق شتابزدهٔ پلیس آن را حادثه‌ای غیرعمدی معرفی می‌کند. اما بیست سال بعد، یك کارگر بخاری‌ساز برای رفیق خود فاش خواهد کرد که وقتی در خانهٔ مجاور **زولا** عملیات ساختمانی انجام می‌گرفته، او با استفاده از فرصت، دودکش اتاق **زولا** را مسدود کرده و صبح روز بعد، یعنی ۲۹ سپتامبر، نیز برای از بین بردن ردپای خود به آنجا مراجعت کرده است. در پرتو این قتل و مرگ مظلومانه و قتلهای دیگری که با یکدیگر تطبیق می‌کنند، نتایج تحقیقات پلیس، امروزه سُست به نظر می‌رسند. **زولا** دشمن کم نداشت.

فردای مرگ او، **لالیبرپارول**[۳۰]، روزنامهٔ مخالفان دریفوس، بیشرمانه چنین خواهد نوشت: «یك حادثهٔ متفرقهٔ **ناتورالیستی: زولا خفه شد!**» روز ۵ اکتبر، جمعیت انبوهی در گورستان «مونمارتر» حضور می‌یابد. ۶ سال بعد، در ۶ اکتبر ۱۹۰۸، بلندپایگان جمهوری سوم با لباس تمام رسمی، جسد **زولا** را در **پانتئون** دفن خواهند کرد. و به این ترتیب، جمهوری سوم دین خود را به نویسندهٔ «**من متهم می کنم**» ادا خواهد کرد.

«آن برونسویك»

کشف ناتورالیسم

زولا انسان عصر خود [در اروپا] است. مردی است که به دانش، پیشرفت و آموزش اعتقاد راسخ دارد. به این سؤال که «آیا هنرمند می‌تواند به پیشرفت عظیم معرفت و تمدّن که مشخصهٔ دوران است کمك کند یا خیر» **زولا** بارها در نوشته‌های فلسفی گوناگون خود پاسخ می‌دهد. در مشهورترین آنها، «**رمان تجربی**»[۳۱]، نویسنده اعلام می‌کند: «همهٔ ما همگام با قرن خود برای نیل به یك منظور بزرگ که همان سلطه بر طبیعت و صدچندان شدن قدرت انسان است می‌کوشیم.»

بنابراین، رمان‌نویس هدفی دارد: حلّ معمّاهای روح آدمی با نسبت دادن آنها به عوامل جبری زیست‌شناختی و اجتماعی. برای کاوش این اعماق ظلمانی، **زولا** به سه کتاب که مونس دائمی او هستند، مجهز است: در باب **اصل انواع**[۳۲]، اثر چارلزداروین (که در ۱۸۶۲ به فرانسه ترجمه شده است)، **رسالهٔ توارث طبیعی**[۳۳]، اثر پروسپرلوکاس (۱۸۴۷) و **مقدمه‌ای بر مطالعهٔ طب تجربی**[۳۴] (۱۸۶۵) اثر کلودبرنار.

از ۱۸۶۶ به بعد، زولا ناتورالیسم را برنامهٔ کار خود قرار می‌دهد، خود واژه تازگی ندارد. برای همعصران او **ناتورالیسم** فلسفه‌ای است که در آن هرچیز فوق طبیعی نفی می‌شود، یك فلسفهٔ زیباشناختی که در آن به غنی‌ترین وجوه طبیعت و جسمانی‌ترین وجوه موجودات ارج نهاده می‌شود و سرانجام، **ناتورالیسم** نوعی حرفه به شمار می‌آید: **ناتورالیست** یعنی متخصّص علوم طبیعی. **زولا** همهٔ این معانی را در تعریف خود از **ناتورالیسم** ادبی وارد می‌کند: «**رمان ناتورالیستی**» زبان‌رسای غریزه و محیط خواهد بود و اخلاق و روانشناسی به اصطلاح سنتی در آن نقشی بازی نخواهد کرد.

با این اصول گاه بیم آن می‌رود که رمان به یك دستگاه مکانیکی و شخصیتها به موجوداتی بی‌اراده تبدیل شوند. نمونهٔ بارز آن «ژاك لانتیه» شخصیت رمان **دیوسیرت**[۳۵] است که از سائقهٔ جنایتی که در سرشت او نهفته است پیروی می‌کند: «ژاك این شکاف موروثی را به خوبی احساس می‌کرد (...؟) این در وجود او به صورت از دست دادن ناگهانی تعادل روانی بروز می‌کرد و به شکستگیها و حفره‌هایی می‌مانست که من او از آنها می‌گریخت.»

ولی زولا گرفتار نظام خود نمی‌شود. نظام او، در واقع، وسیله‌ای برای ترسیم چارچوب رمانها و حدّ و رسم شخصیتهاست. هر اندازه که کار نگارش پیش می‌رود، پیچیدگی رمان آشکارتر می‌شود، خیالپردازیهای شگفت نویسنده اوج می‌گیرد و واقعیّت به افسانه تبدیل می‌شود.

[توصیف] معدن در **ژرمینال** بهترین نمونهٔ این اوج‌گیری تخیل است. زولا قبلا این معدن را دیده است. در ۲۶ فوریهٔ ۱۸۸۴ او تا عمق ۶۷۵ متری گودال رنار در دونن پایین رفته و نحوهٔ کار کارگران را تماشا کرده و آنها را قدم به قدم، گاه از خلال تخته‌سنگهایی که آب از آنها می‌تراود، تعقیب کرده است. زولا، به عنوان یك گزارشگر، حدود صد صفحه یادداشت برداشته است: مناظر مشاهده شده، حرکات، اصطلاحات، بوها، رفتارها و حالات، اطلاعات جغرافیایی، اقتصادی و قوم‌نگاری‌ای که اساس رمان بر آنها استوار گردیده بی‌نظیر است و کارگران معدن وقتی که **ژرمینال** را بخوانند چهرهٔ خود را در آن



سالشمار زندگی زولا

۱۸۴۰ ـ امیل زولا در ۲ آوریل در پاریس چشم به جهان می‌گشاید. در هفت سالگی، پدرش که مهندسی عالی مقام است درمی‌گذرد. کودکی زولا در اکس ـ آن ـ پروانس سپری می‌شود. دوستی با پُل سزان.

○

۱۸۵۸ ـ زولا با مادرش در پاریس سکنی می‌گزیند. تنگدستی. امیل در امتحان نهایی متوسطه مردود می‌شود. زندگی بی‌برنامه. بحران اخلاقی. زولا اشعار رمانتیك می‌سراید.

○

۱۸۶۲ ـ به عنوان روزنامه‌نویس، در عالم نقّاشی از مانه و در عالم سیاست از جمهوریخواهان حمایت می‌کند. ترزراکن در ۱۸۶۷ منتشر می‌شود.

○

۱۸۷۰ ـ ازدواج با **آلکساندرین** ملی. سقوط امپراتوری دوم فرانسه. آغاز انتشار مجموعهٔ «روگن ـ ماکار» با **دارایی خانوادهٔ روگن و سهم سگان شکاری**.

○

۱۸۷۷ ـ نخستین موفقیت عمومی بزرگ به دنبال انتشار آسوموار. دوستی با **برادران گنکور، فلوبر، دوده و تورگنیف**.

○

۱۸۸۵ ـ پس از انتشار نانا و پخت‌ویز، **ژرمینال** موفقیّت عظیمی به بار می‌آورد. **زمین** جنجال به پا می‌کند. زولا به عنوان رئیس مکتب «**ناتورالیسم**»، دوستان خود (الکسی، هویسمان و موپاسان) را در خانهٔ مدان گردهم می‌آورد.

○

۱۸۸۸ ـ زندگیش را میان همسرش **آلکساندرین** و معشوقه‌اش **ژان رُزرو** تقسیم می‌کند. از ژان، دو فرزند به نامهای دنیز (۱۸۸۹) و ژاك (۱۸۹۱) خواهد داشت. انتشار «**اثر**» موجب قطع رابطهٔ او با سزان می‌شود.

بیست رمان مجموعهٔ «روگن ـ ماکار» به پایان رسیده است. هشت بار بی‌نتیجه نامزد عضویت در فرهنگستان می‌شود. آغاز مجموعه رمانهایی دربارهٔ سه شهر لورد، رم و پاریس.

○

۱۸۹۸ ـ در ۱۳ ژانویه، «**من متهم می کنم**» در روزنامهٔ ارور منتشر می‌شود. زولا با اطمینان از بیگناهی سروان دریفوس، ستاد ارتش را به پرونده‌سازی متهم می‌کند. زولا را به یك سال زندان محکوم می‌کنند.

○

۱۹۰۲ ـ زولا در اتاق خواب خود بر اثر خفگی جان می‌سپارد. حادثه احتمالا عمدی است. در ۱۹۰۶ از **دریفوس** اعادهٔ حیثیت می‌گردد. در ۴ ژوئن ۱۹۰۸، بقایای جسد **زولا** به **پانتئون** منتقل می‌گردد.

به راحتی بازخواهند شناخت. در عین حال، این معدن کانون همهٔ اوهام است. هیولایی است که آدمها را می‌بلعد، دوزخی است که در آن انسان کیفر می‌بیند، گوری است که انسانها در آن مدفون می‌شوند و سرانجام شکم باروری است که از آن نسل نوینی از دادگستران بیرون خواهد آمد.

این قدرت زولا است، قدرت مشاهده و انتقال مشاهدات خود به تصاویر، حماسه و اساطیر.

زولا و نقاشهای او

«از افراد عبث و ناتوان بیزارم... از کسانی که گله‌وار در حرکتند بیزارم... از موذیهایی که دیگران را به سخره می‌گیرند... از ابلهانی که دیگران را به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند بیزارم. از عالم‌نماها و فضل‌فروشها و افراد ملال‌آور بیزارم...»

با این سیل انتقادات و شکوه‌های مکرّر است که امیل زولا ـ درست در ۲۶ سالگی ـ در ۱۸۶۶ ناگهان گام به عرصهٔ نقد هنری می‌نهد.

تمایل او به دادن گزارش در مورد نمایشگاههای نقاشی برای آن است که صراحتاً بگوید که دربارهٔ هنر معاصر چه نظری دارد و از همهٔ «مردودین»، یعنی همهٔ نوآورانی که فرهنگستان فرانسه سرسختانه از گشودن درهای خود به روی آنان امتناع می‌ورزد، دفاع کند.

این مردان که دارند «هنر را به گونه‌ای انقلابی دگرگون می‌کنند»، همان کسانی هستند که از ۱۸۴۷ به بعد «امپرسیونیست» نام می‌گیرند و ما امروزه با گنجینهٔ آثار آنان آشنا هستیم. اسامی آنان عبارت است از مانه، مونه، پیسارو، رنوار و سزان که دوست کودکی زولا و بزرگترین امید اوست.

نشان دادن حقیقت، به تصویر کشاندن زندگی

ولی زولا علی‌رغم مهارتی که دارد به بحث و مناظره اکتفا نمی‌کند. برنامه‌ای تدوین می‌کند و با تحلیل آثار منظره‌پردازان مبانی نظریهٔ «ناتورالیسم» را پی می‌ریزد. هدف هنرمند نشان دادن حقیقت است؛ ولی «واقعگرایی» کافی نیست، هنرمند باید «زندگی را به تصویر بکشاند». نقاشی نه فقط به کارشناسان ماهر بلکه به طبایع نیرومندی احتیاج دارد که قادر به بازآفرینی طبیعت باشند و به این ترتیب چیزی به هنر بیفزایند. زولا آرزو می‌کند که «روزی آثار تمام نقاشان جهان در تالار عظیمی گردآورده شود و ما بتوانیم حماسهٔ آفرینش را، صفحه به صفحه، همچون «شعری» که به «هزارزبان» سروده شده، بخوانیم».

توقعات زولا بیش از حدّ است، به طوری که پس از سی سال مبارزه چیزی جز سرخوردگی احساس نمی‌کند: «هیچ یک از هنرمندان این گروه [امپرسیونیست] نظریهٔ نوینی را که همهٔ آنان به طور پراکنده در آثار خود به ارمغان آورده‌اند، با قدرت و به طور کامل تحقق نبخشیده است... این افراد پیش‌کسوتند ولی هنرمند نابغه هنوز پا به عرصهٔ وجود نگذاشته است... جستجو برای یافتن شاهکاری که این نظریهٔ جدید را به همه بقبولاند کاری بیهوده است...»

به این معناست که «اثر» را باید خواند، رمانی که «دُنیای هنر» مشتاقانه در انتظار آن بود ولی پس از انتشار در ۱۸۸۶ با موفقیت روبرو نشد. **کلود لانتیه**، «نقاش بزرگی که به مرحلهٔ کمال نرسیده»، از فرط نومیدی در برابر تابلوی ناتمام خود انتحار می‌کند. موضوع تابلو زن عظیم‌الجثه‌ای است که نقاش نمی‌تواند به او حالتی زنده بدهد. در طرح اوّلیهٔ رمان، زولا می‌نویسد: «او نه یك فرد ناتوان بلکه آفرینشگر بیش از حدّ بلندپروازی است که می‌خواهد تمام طبیعت را روی یك پردهٔ نقاشی گردآورد و به این خاطر خواهد مرد.» سزان که همیشه از حاصل کار خود ناراضی است، این دعوت به خودکشی را سوء‌تعبیر می‌کند. به استثنای پیسارو، همهٔ دوستان نقاش زولا از او روی برمی‌تابند.

در ۲ مه ۱۸۹۶، زولا با این عبارات، در روزنامهٔ **لوفیگارو**، با «نقد» وداع می‌کند: «من وظیفهٔ خود را انجام دادم و برای هدفی خوب مبارزه کردم... اگر لازم باشد از آنچه که قبلاً دفاع کردم دوباره دفاع خواهم کرد، زیرا در آن زمان این فکری تهورآمیز بود، پرچمی بود که باید در سرزمین دشمن برافراشته می‌شد...»

ژان پل مورل

پانوشتها

1- Rougon - Maquart
2- P. Cézanne
3- Hachette
4- Sainte- Beuve
5- Taine
6- Littré
7- Contes à Ninon
8- Evénement
9- Manet
10- Les mystères de Marseille
11- Thérèse Raquin
12- Comédie humaine
13- Sedan
14- Commune
La Cureé ـ ۱۵
16- Le Ventre de Paris
17- La Conquête de Plassans
18- La Faute de l'abbé Mouret
19- Les Soirées de Médan
20- Hennique
21- Huysmans
22- Pot- Bouille
23- Au bonheur des dames
24- Germinal
25- Anzin
26- Etienne Lantier
27- Aurore
28- Jules Guesde
29- Calas
30- La Libre Parole
31- Le roman expérimental
32- De l'Origine des espèces
33- Traité de l'hérédité naturelle
34- L'introduction à l'étude de la médecine expérimentale.
35- La bête humaine

زنده باد احساسات نیک

○ لیر: نخستین خاطره‌ای که از زولا دارید چیست؟

● **ژان فرانسواکان**: «گناه کشیش موره» را در ۱۳ـ ۱۴ سالگی خواندم. موضوع داستان را از یاد برده‌ام ولی آن باغ جنوب فرانسه را پیش چشم دارم، درست مثل این که آن را دیروز دیده باشم، باغی پرگل و گیاه، عطرآگین و شهوانی. تنوّع طعمها، عطرها و رنگها با واژگانی که از دقتی باورنکردنی برخوردارند، توصیف شده است. نثر زولا، به خلاف آنچه که می‌گویند، خصلتی بسیار شهوانی دارد. در عین حال، غنای اثر او ناشی از تحقیق اوّلیه است. زولا یك نقشه «روزنامه‌نگار» است. علاقهٔ شدید او به عکاسی نشانهٔ آن است. در «ژرمینال» گزارش مربوط به معدن، اصطلاحات فنّی و حرکات، همه دقیقند. این دقت می‌توانست ملال‌آور باشد ولی آهنگ، پویایی و حالت موزون جملات آن را تحت‌الشعاع قرارداده است.

زولا را با «واقعگرایی سوسیالیستی» یکی می‌گیرند. این معنی ندارد. زولا خیلی پیچیده‌تر از این است و بینش او به هیچ‌وجه تئوری نیست: در آثار او قهرمان مثبت وجود ندارد و علاوه بر این همهٔ کارگران [در آثار زولا] به طور موروثی دائم‌الخمرند.

○ لیر: ولی غالباً زولا را به خاطر احساسات نیکویش سرزنش کرده‌اند....

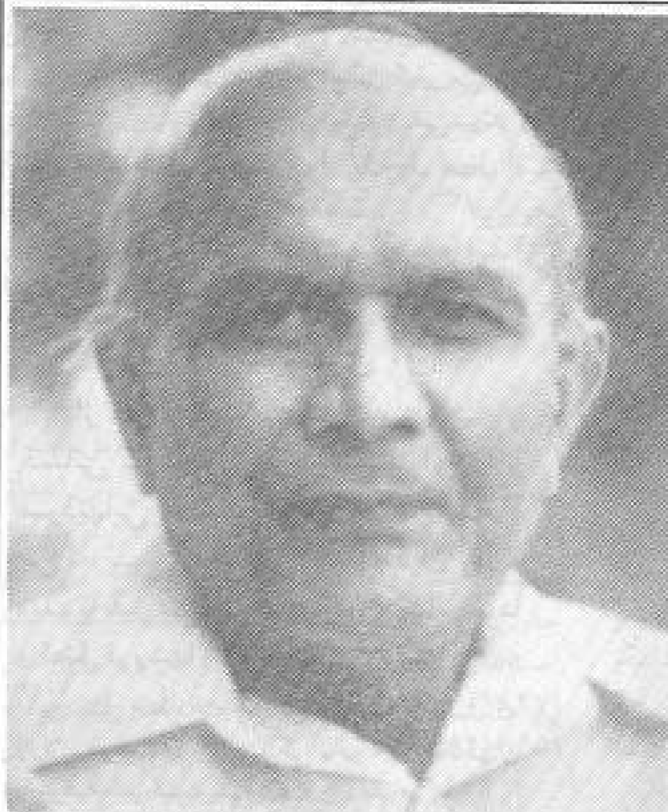
● ژ ـ ف.ك: آه! بله، این جملهٔ مشهور ژید که می‌گوید: «با احساسات خوب نمی‌توان ادبیات خوب خلق کرد» زیانهای بسیاری به بار آورده است! این جمله را به یك اصل جزمی برای ارعاب دیگران تبدیل کرده‌اند. حرفی بی‌معنی‌تر از این پیدا نمی‌شود. نویسندگان بزرگ را در نظر بگیرید، مثلاً ولتر و هوگو را. زولا ثابت کرده که با احساسات نیکویی نظیر نیاز به عدالت، آزادی و برابری می‌توان آثار ادبی خوب ایجاد کرد. دومین حرف بی‌معنی جدید این است که معمولاً تصوّر می‌شود نویسنده باید فی‌البداهه شاهکارهایی را بیافریند و فراموش می‌کنند که ادبیات نیز استعداد آن را دارد که جهانها و تیپهایی (دن کیشوت، گاورُش) بیافریند. شخصیتهای زولا نظیر نانا، ترز راکن و ژاك لانتیه را همهٔ مردم می‌شناسند.

○ لیر: آیا نسبت به شخصیت انسانی زولا احساس علاقه می‌کنید؟

● ژ ـ ف.ك: درگیری شخصی او در ماجرای دریفوس معرکه است. معمولاً او را نویسندهٔ عاقلی معرفی می‌کنند که در ۵۸ سالگی ناگهان به مفهوم تعهّد پی می‌برد. حال آن که زولا همیشه متعهّد بوده، منتهی در آثارش. در نانا با اخلاق بورژوایی، در **شکم پاریس** با سودجویی و بند و بست و در **هزیمت** [شکست] با نظامی‌گری مبارزه می‌کند. رمانهای او همواره خشم افراد متنفّذ جامعه را برانگیخته‌اند. نکتهٔ تازه در ماجرای **دریفوس** آن است که زولا این بار به جای نوشتن کتاب، شخصاً وارد ماجرا می‌شود.

○ لیر: ولی زولا برای مبارزهٔ سیاسی استعداد چندانی ندارد، چرا به این کار مبادرت می‌کند؟

● ژ ـ ف.ك: مقالهٔ «من متهم می‌کنم» به بهترین نحو نوشته شده، ولی این حقیقت دارد که زولا در دادگاه ناشیانه رفتار کرد. توده‌های مردم هراس او را برمی‌انگیزند و فرار او به لندن یك خطاست. مبارزهٔ او منطقاً ایجاب می‌کرد که به زندان برود. البته بی‌تردید در زندان با او خیلی خوب رفتار می‌شد! زولا بی‌محابا وارد این ماجرا می‌شود چون مثل همهٔ جمهوریخواهان عصر خود مسحور ویکتورهوگو (متوفیٰ به سال ۱۸۸۵) است. پیش خود می‌اندیشد: «سعی کنیم به خوبی او عمل کنیم.» از شانس زولا در این زمان، هوگو مرده بود والّا ماجرای دریفوس را از چنگ زولا می‌ربود!



● از یادداشتهایی در زمینهٔ فرهنگ و تاریخ

خط و خطّاطی

■ زنده یاد دکتر غلامحسین یوسفی

شیوه‌ها

در میان ملل اسلامی سه شیوهٔ مشخص خطّاطی دیده می‌شود: ترکی و عربی، ایرانی، هندی و پاکستانی و افغانستانی. در شیوهٔ ترکی که در ترکیه رایج بوده است و با شیوهٔ عربی یکسان است اکثر خطوط حرکاتی تند و مایل و رو به پایین دارد. در شیوهٔ ایرانی حرکات خط ملایم و متعادل و منظّم و هم‌آهنگ است. دو شیوهٔ مذکور در عین حال تفاوت زیادی باهم ندارند امّا شیوهٔ هندی و پاکستانی و افغانستانی در اکثر خطوط از دو شیوهٔ نخستین دور شده است.

در ایران خطوط نسخ، ثلث، نستعلیق و شکسته نستعلیق همواره رایج بوده است و به اوج زیبایی خود رسیده است و هریك از آنها چنان که گذشت کاربرد خاصّی داشته است و دارد، هرچند گاه در موارد دیگر هم بکار رفته است.

سرمشق

خطی است که استاد بعنوان نمونه برای هنرآموزان خط می‌نویسد تا از روی آن مشق (تمرین) کنند. تنظیم دفترهای سرمشق و چاپ و نشر آنها به این منظور رواج یافته است. در مراحل بعد، مشق کردن از روی خط استادان پیشین و شیوهٔ آنها را سرمشق قرار دادن ازجمله تمرینهای سودمند است.

این نکته گفتنی است که توجّه به انواع خط و خوشنویسی در خطّه‌ای که امروز کشور افغانستان نام دارد دارای سابقه‌ای طولانی و درخشان است، بخصوص از روزگار تیمور (۷۷۱ ـ ۸۰۷/ ۱۳۷۰/ ۱۴۰۵) تا عصر سلطان حسین میرزا بایقرا یعنی قریب یك قرن و نیم (۸۷۵ ـ ۹۱۲/ ۱۴۷۰ـ ۱۵۰۶) خطوط ششگانه و تعلیق و نستعلیق در دربار هرات ترقّی فراوان داشته است و استادان بزرگ به خلق آثار و تربیت شاگردان می‌پرداخته‌اند و نام مکتب هرات شهرت یافته است. در دو قرن اخیر نیز به خوشنویسی رغبت بوده است و در آثار خطّاطان افغانی بخصوص در خط نستعلیق پیروی از شیوهٔ میرعماد و شاگردان او دیده می‌شود چنان که عزیزالدین وکیلی در کتاب هنر خط در افغانستان در دو قرن اخیر قطعاتی از آثار میرعلی هروی (م.۹۵۱/۴۵ ـ ۱۵۴۴)، مالك دیلمی (م.۹۶۹/۶۲ ـ ۱۵۶۱)، میرعماد و عبدالرّشید دیلمی یا «رشیدا»، در هندوستان مشهور به «آقارشیدء و «آقا»، (م.۱۰۸۱/۷۱ ـ ۱۶۷۰) را درج کرده است و نیز برخی صفحات از هردو کتاب ع.وکیلی (رك: فهرست مراجع) نشان می‌دهد که خطوط این استادان بعنوان سرمشق



تصویر شمارهٔ ۶۲، نستعلیق، خط عزیزالدین وکیلی، خطاط معاصر افغانی، مورخ ۱۳۵۴ش. (وکیلی، ۱۳۵۶، ص ۲۳۷).

دلا رمز حیات از غنچه دریاب
حقیقت در مجازش بی حجاب است
ز خاک تیره میروید ولیکن
نگاهش بر شعاع آفتاب است
بخط عزیزالدین وکیلی خطاط هفت قلمی

تصویر شمارهٔ ۶۳، نستعلیق، خط عزیزالدین وکیلی، خطاط معاصر افغانی (وکیلی، ۱۳۵۶، ص ۱۸۹).

همیشه مورد توجّه بوده است. اما از تأمّل در آثار خوشنویسان معاصر افغانی ازجمله ع.وکیلی، مؤلف کتاب، و نیز محمدعلی عطّار هروی ـ که هردوتن چند خط را با مهارت می‌نویسند ـ می‌توان دریافت که شیوهٔ نستعلیق استادان افغانی با شیوهٔ ایرانی تا حدودی تفاوت پیدا کرده است، ازجمله در کشیدگیها، دوائر حروف، تناسب و تقارن حرفها و نقطه‌ها و کلمات، مجاورت و هم‌آغوشی کلمات و خلاصه «مزه و اثر» و زیبایی منظر (رک: تصویر ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵). بر روی هم نستعلیق افغانی گرمی و دلربایی نستعلیق ایرانی را ندارد.

تصویر شمارهٔ ۶۴، نستعلیق، خط عزیزالدین وکیلی، کابل، ۱۳۴۷ش. (مجلهٔ دانش، ص ۱۰۹).

بسم الله الرحمن الرحیم
تبت یدا ابی لهب و
تب ما اغنی عنه ماله وما
کسب سیصلی نارا ذات
لهب وامرأته حمالة الحطب ○
فی جیدها حبل من مسد

تصویر شمارهٔ ۶۵، نستعلیق شرقی، خط محمدعلی عطّار هروی، خطاط معاصر افغانی (قرآن المُحلّیٰ، ص ۷۶).

در خط نسخ امروز افغانستان نیز تفاوت با نسخ ایران و ممالک عربی محسوس است (رک: تصویر ۶۶، ۶۷، ۶۸) و در هرحال از خط نسخ رایج در پاکستان خوشتر و بهترست. بعلاوه در دیگر خطوط نیز نمونهٔ کار استادان افغانی خوب و دلپذیر است: متأثر از شیوهٔ ایرانی و گاه متفاوت با آن (رک: تصویر ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲). عزیزالدین وکیلی ـ که «هفت قلمی» را در امضای خود می‌آورد ـ انواع خطوط را می‌نویسد و در کوفی وثلث و نستعلیق و شکسته نستعلیق و طغرا استادی او بارزست. محمّدعلی عطّار هروی خطّاط هنرمند دیگر افغانستان است که بخصوص در خط کوفی مهارت

آن نیمه نان که بینوایی یابد
وان جامه که کودکِ گدایی یابد
چون لذتِ فتحیست که اقلیمی را
لشکرشکنی جهانگشایی یابد

تصویر شمارهٔ ۶۶، نسخ، خط عزیزالدین وکیلی (مجلهٔ دانش ص ۱۱۰).

بسم الله الرحمن الرحیم
ومن یتق الله یجعل له مخرجا ○ ویرزقه من حیث لا یحتسب
ومن یتوکل علی الله فهو حسبه ان الله بالغ امره قد جعل الله
لکل شیء قدرا ○
عزیزالدین وکیلی غفرله

تصویر شمارهٔ ۶۷، نسخ، خط عزیزالدین وکیلی (وکیلی، ۱۳۵۶، ص ۹۴).

بسم الله الرحمن الرحیم
هل اتاک حدیث الغاشیة وجوه
یومئذ خاشعة عاملة ناصبة تصلی
نارا حامیة تسقی من عین آنیة لیس
لهم طعام الا من ضریع لا یسمن ولا
یغنی من جوع وجوه یومئذ ناعمة
لسعیها راضیة فی جنة عالیة لا تسمع فیها
لاغیة فیها عین جاریة فیها سرر مرفوعة

تصویر شمارهٔ ۶۸، نسخ، خط محمدعلی عطّار هروی (قرآن المُحلّیٰ، ص ۵۰).

تصویر شمارهٔ ۶۹. شکسته، خط عزیزالدین وکیلی، قلعهٔ دیوان بیگی، کابل، مورّخ ۱۳۴۴ش. (مجلهٔ دانش، ص ۱۰۴).

تصویر شمارهٔ ۷۱. ثلث و نستعلیق، خط عزیزالدین وکیلی، قلعهٔ دیوان بیگی، کابل، مورّخ ۱۳۵۴ ش. (وکیلی، ۱۳۵۶، ص ۴۹).

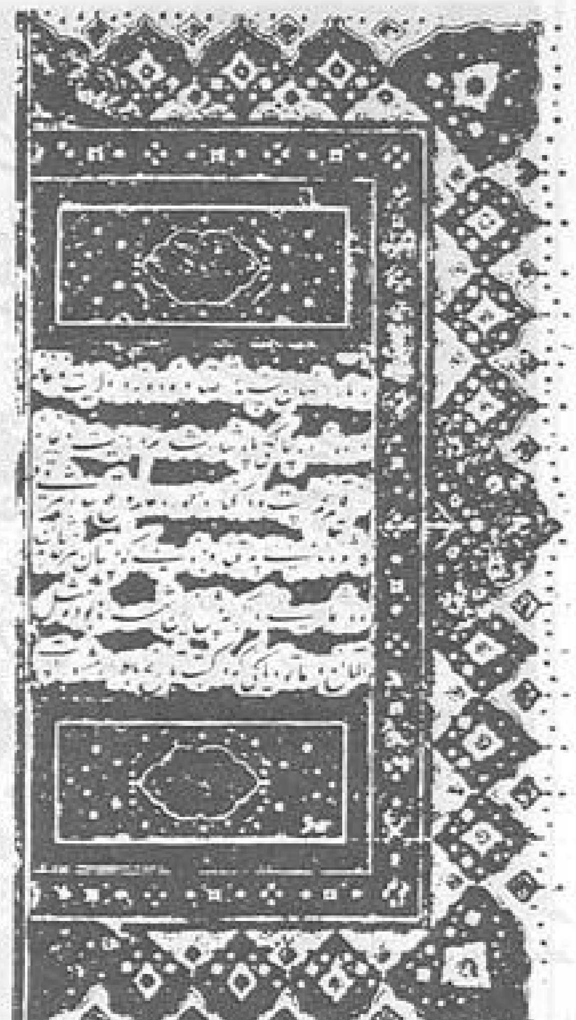
تصویر شمارهٔ ۷۰. ثلث و دیوانی، خط عزیزالدین وکیلی (وکیلی، ۱۳۵۶، ص ۳۸).

تصویر شمارهٔ ۷۲. طغرا و دیوانی، خط عزیزالدین وکیلی (وکیلی، ۱۳۵۶، ص ۶۲).

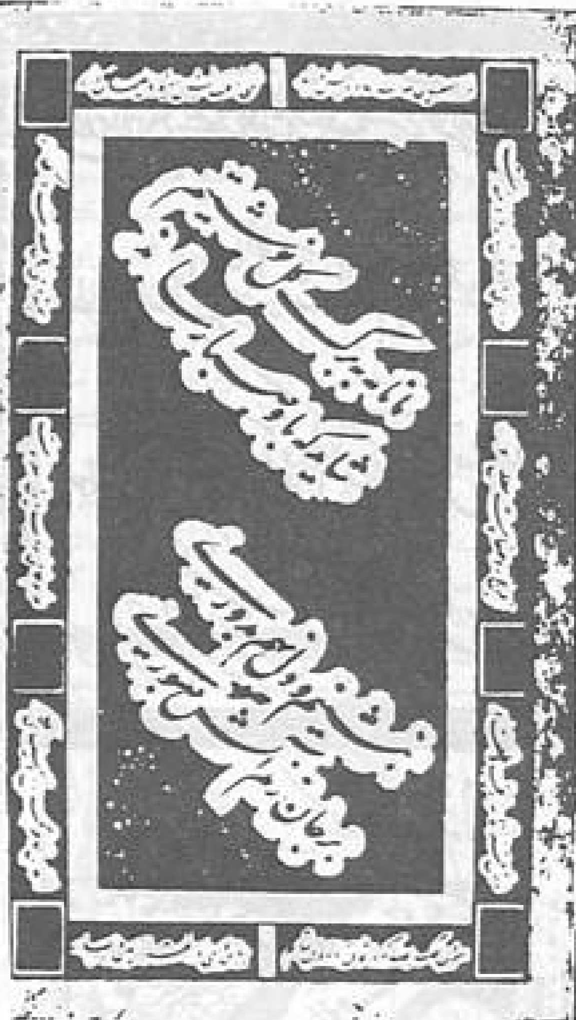
دارد و دیگر خطوط را از محقّق و ریحان و نسخ و ثلث و نستعلیق با توانایی بقلم می‌آورد (برای انواع خطوطِ نوشتهٔ او، رک: قرآن المُحَلیٰ).

خطوط اسلامی و ایرانی در هندوستان از دیرزمان دیده‌شده است چنان که از قرن دوم و سوم هجری / هشتم و نهم کتیبه به خط نسخ و کوفی در آن دیار باقی مانده است و نیز خط ثلث در کتیبهٔ مسجدی که شیرشاه سوری، حاکم افغانی هند شمالی (۹۴۷_۹۵۲/ ۱۵۴۰_۱۵۴۵)، در قلعهٔ قدیمی دهلی، در غیاب همایون (قرن ۱۰/۱۶)، ساخت و سورهٔ یٰس را برقسمت مرکزی آن به خط ثلث نوشتند (رک: M. Abdullah Chaghatai, p. 1127b).

امّا از انواع خطوط آن که بیشتر از همه در این سرزمین رواج یافته است نستعلیق است که شاهان گورکانی هند مشوّق و مروّج آن بوده‌اند. وجود نسخه‌ای مصوّر از بابُرنامه به خط نستعلیق علی کاتب، مورّخ ۹۳۷/۳۱ _ ۱۵۳۰، که در ایالت الوار Alwar هندوستان تحریر شده (تصویر ۷۳) و کاربرد خط نستعلیق در آرامگاه اکبر شاه در سکندرا، خارج شهر آگره، در تحریر اشعار فارسی به خط عبدالحق بن قاسم شیرازی، به تاریخ ۱۰۲۲/۱۴ _ ۱۶۱۳ (رک: علی اصغر حکمت، ص ۹۷ _ ۹۸) و نیز باقی ماندن نسخه‌های خطی متعدّد از آثار گوناگون مکتوب در هند به این خط و مجالس و تصویرها و مینیاتورهایی که همراه با خط نستعلیق است (ازجمله نسخه‌ای مصوّر و مشهور از کتاب چنگیزنامهٔ رشیدالدین فضل‌الله همدانی، بخش مربوط به چنگیز در جامع‌التواریخ، محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان، تهران، که در زمان اکبر شاه در ۲۷ رمضان ۱۰۰۴/ ۲۵ مه ۱۵۹۶ در هند کتابت شده و نیز با مینیاتورهای زیبا آراسته شده است) و کتیبه‌های بسیار در بناهای قدیم (ازجمله، رک: علی اصغر حکمت، فصلهای مختلف) همه حاکی از رواج فراوان نستعلیق در سرزمین هندست. بعلاوه پادشاهان و شاهزادگان مانند جلال‌الدین اکبر، نورالدین جهانگیر، شاه جهان، داراشکوه، شاه شجاع، اورنگ زیب، زیب‌النساء بیگم، محمدشاه گورکانی (پادشاه هند در هنگام لشکرکشی نادرشاه افشار به آن سرزمین) و بهادر شاه دوم، آخرین پادشاه گورکانی هند (۱۲۵۳_۱۲۷۴/ ۱۸۳۷_۱۸۵۸)، نه فقط مشوّق نقاشان و خطّاطان بوده‌اند بلکه برخی از آنان خود در خوشنویسی مهارت داشته‌اند؛ حتی اورنگ زیب _ که در خط شاگرد سیدعلی خان تبریزی، جواهر رقم (م.۱۰۹۴/ ۱۶۸۳ یا ۱۰۹۷/ ۱۶۸۶) بود _ قرآنهایی می‌نوشت و به شهرهای مقدّس عربستان می‌فرستاد امّا آنها را امضا نمی‌کرد (M.Abdullah Chaghatai, p. 1128)؛ غلام محمّد دهلوی، ص ۵۶ _ ۵۷). در این میان بخصوص شیوهٔ میرعلی هروی و عبدالرشید دیلمی پیروان بسیار داشته است. خوشنویسان هند خود گروه کثیری بوده‌اند. از مشاهیر آنان محمدحسین کشمیری زرّین‌قلم (م.۱۰۲۰/۱۲ _ ۱۶۱۱) نستعلیق نویس نامورلست که در دربار اکبرشاه و جهانگیر مورد کمال توجّه بوده است و قطعات فراوان از آثار او، ازجمله در مرقّع گلشن (محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان، شمارهٔ دفتر ۱۶۶۳، ۱۶۶۴؛ رک: بدری آتابای، ۱۳۵۳ش. /۱۹۷۴، ص۳۳۴ _ ۳۶۸؛ محمّد محیط طباطبائی، ص۴۰ _ ۴۷؛ احمد سهیلی خوانساری، ص ۱۶ _ ۱۸) باقی است و ظاهراً دیباچه و خاتمهٔ مرقّع گلشن نیز به خط اوست (تصویر ۷۴، ۷۵؛ نیز رک: مرقّع گویا از محمدحسین کشمیری، فرخنده پیام، ص ۲۰۲) و بعد از او عبدالرّحیم عنبرین قلم از کاتبان دربار جهانگیر پادشاه (تصویر ۷۶) و میرمحمد مقیم



تصویر شمارهٔ ۷۳، نستعلیق، از بابُرنامهٔ مصوّر، خط علی کاتب، مورّخ ۹۳۷هـ.ق.، هند.



تصویر شمارهٔ ۷۵، نستعلیق، از مرقّع گلشن، خط محمدحسین کشمیری، کتابخانهٔ کاخ گلستان، تهران.



تصویر شمارهٔ ۷۴، نستعلیق، از مرقّع گلشن، مورّخ ۱۰۱۷هـ.ق.، خط محمدحسین کشمیری زرین‌قلم، کتابخانهٔ کاخ گلستان، تهران.



تصویر شمارهٔ ۷۶، نستعلیق، از مرقّع گلشن، خط عبدالرحیم عنبرین قلم، کتابخانهٔ کاخ گلستان، تهران.

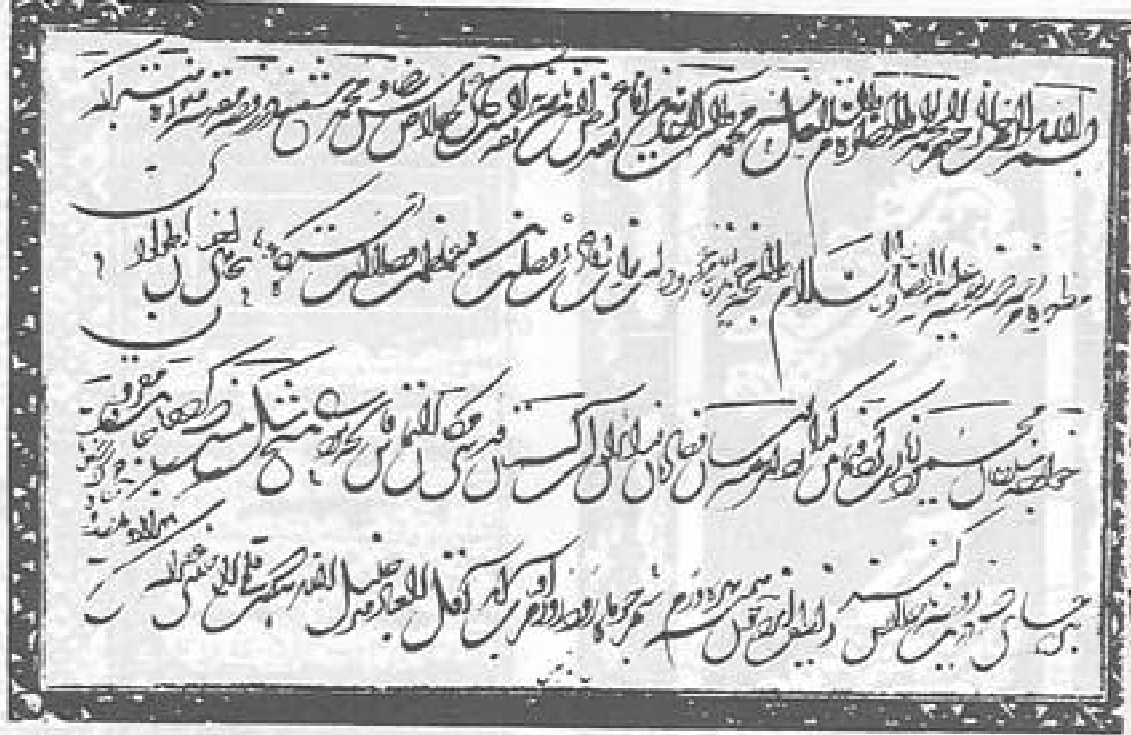
تبریزی و فرزند او سیدعلی خان جواهر رقم در دربار اورنگ زیب و هدایة‌الله زرّین‌قلم (م.۱۱۱۸/۷-۱۷۰۶) کتابدار اورنگ زیب که اوّل به شیوهٔ محمدحسین کشمیری می‌نوشت و بعد به شیوهٔ سیدعلی خان جواهر رقم گرایش پیدا کرد. عبدالرّشید دیلمی، خواهرزاده و شاگرد میرعماد حسنی، وقتی پس از کشته شدن میرعماد به هندوستان مهاجرت کرد در دربار شاه جهان تقرّب یافت و خوشنویس خاصّ دربار وی شد. بعلاوه شاگردان بسیاری تربیت کرد، از آن جمله شاهزادگان: داراشکوه (پسر کوچکتر و ولیعهد شاه‌جهان، م.۱۰۶۹/ ۵۹ ـ ۱۶۵۸. تصویر ۷۷) و زیب‌النساء بیگم (۱۰۴۸/۳۹ ـ ۱۶۳۸ تا ۱۱۱۲/۰۱ ـ ۱۷۰۰) و دیگران. رشیدا در دورهٔ اورنگ‌زیب نیز مورد توجّه و احترام بود. در آثار نستعلیق نویسان هفدهم تأثیر بارز شیوهٔ ایرانی را می‌توان دید (تصویر ۷۸) و هم تفاوتهایی بخصوص در جای مدّها (کشیدگیها) و کثرت آنها و جدایی کلمات از یکدیگر، چندان که گاه جاگزینی آنها یادآور طرز قرار گرفتن کلمات در حروف‌چینی چاپی است و آن انس و پیوستگی کلمات نستعلیق ایرانی را ندارند. برخی خطّاطان علاوه بر نستعلیق به دیگر اقلام ازجمله ثلث و ریحان و رقاع و نسخ و تعلیق و شکسته نیز کتابت می‌کرده‌اند نظیر میرزا محمدجعفر خان معروف به کفایت‌خان (قرن ۱۱/ ۱۷) و جمال‌الدین یوسف درخط شکسته و میرخلیل‌الله هفت‌قلمی (تصویر ۷۹) و غلام محمد دهلوی معروف به هفت‌قلمی (م.۱۲۳۹/ ۲۴ ـ ۱۸۲۳).

سرانجام آن که خط اردو ـ که الفبای آن عربی است و حروف چهارگانهٔ خاصّ فارسی را واجدست و برای سه حرف ویژهٔ سنسکریت نیز ترکیبی از دو حرف را دارد ـ به نستعلیق فارسی کتابت شده است و در شبه‌قارهٔ هند رواج دارد. نستعلیق خوشنویسان اردو از شیوهٔ ایرانی دور است و اصولاً نوشته‌های خطّاطان هند و پاکستان زیبایی و جلوه‌ای ندارد.

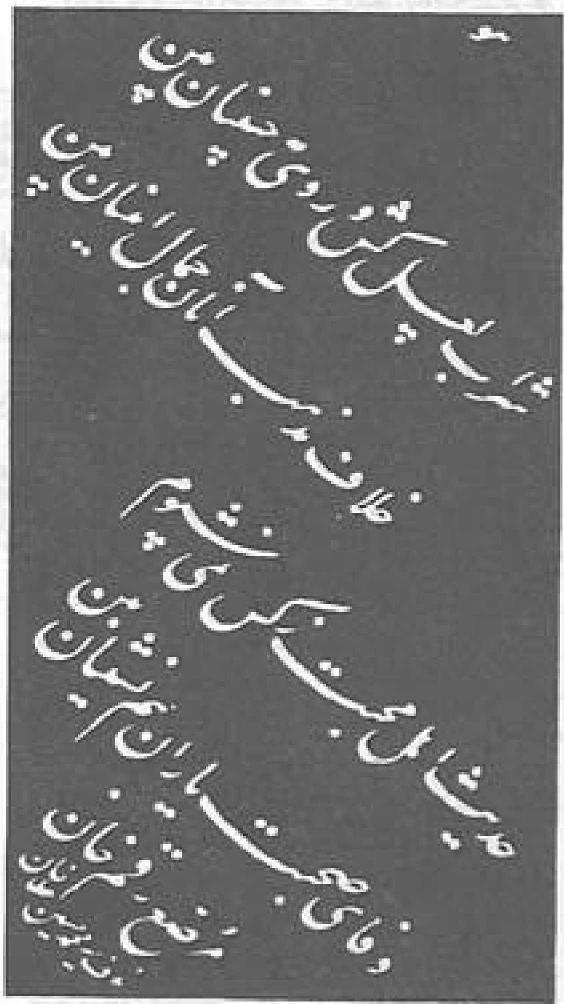
خطّهٔ آسیای صغیر که قسمت عمدهٔ آن امروز قلمرو کشور ترکیه است در بحث از خوشنویسی در ایران از دو نظر درخور توجّه است: یکی آن که حکومت سلاجقهٔ روم بر آن سرزمین (۴۷۰/۱۰۷۷ ـ ۷۰۰/۱۳۰۱) موجب شد ادبیات و فرهنگ و تمدّن ایرانی بیش از دویست سال در این دیار نفوذ کند و این احوال تا آغاز قرن هشتم/ چهاردهم که تاریخ انقراض این سلسله بتوسط سلاطین عثمانی است ادامه داشت. در تمام این ادوار چه پیش از عثمانیان و چه پس از آن کتابت به خط فارسی صورت گرفته است. دوم آن که ترکیه از مراکز مهم رواج خطوط اسلامی و خوشنویسی بوده است. امّا در دورهٔ اوّل یعنی عصر سلجوقیان خوشنویسی کاملاً تحت تأثیر مکتب ایرانی بوده است و کسی را بعنوان خوشنویس ترک و صاحب سبک نام نبرده‌اند. پس از یاقوت مستعصمی و رواج یافتن مکتب او و شاگردانش نخستین کسی که در تاریخ خوشنویسی عصر عثمانی نامور است شیخ حمدالله آماسی (۸۴۰/۱۴۳۶ ـ ۹۲۶/۱۵۲۰) خطاط مشهور دورهٔ سلطان محمّد دوم (فاتح قسطنطنیّه درسال ۸۵۷/۱۴۵۳) و بایزید دوّم است ـ که پدرش شیخ مصطفی از مهاجران بخارا به آماسیه بود ـ و چون استاد او خیرالدین مرعشی خوداز شاگردان عبدالله صیرفی تبریزی بود، حمدالله نیز متأثر از طریقه و شیوهٔ وی بوده است. در هرحال حمدالله آماسی خطاط بزرگ ترک است که هم آثار ارجمند از خود بیادگار گذاشته است و هم هفت تن از استادان معروف خوشنویسی در عصر عثمانی سلسلهٔ تعلیمشان به مکتب او مربوط می‌شود.



تصویر شمارهٔ ۷۷، نستعلیق، خط داراشکوه (م. ۱۰۶۹هـ.ق.) موزهٔ اسلامی برلین.



تصویر شمارهٔ ۷۹، تعلیق، خط میر خلیل‌الله هفت‌قلمی، هند، مورخ ۱۱۵۲هـ.ق.، موزهٔ اسلامی برلین.



تصویر شمارهٔ ۷۸، نستعلیق، خط میرمحمدحسین عطاخان، مرصّع رقم‌خان، قرن یازدهم هجری، موزهٔ اسلامی برلین.



تصویر شمارهٔ ۸۰، نستعلیق، خط محمد اسعد یساری، خطاط ترک، قرن ۱۲هـ.ق.، کتابخانهٔ طوپقاپوسرای.

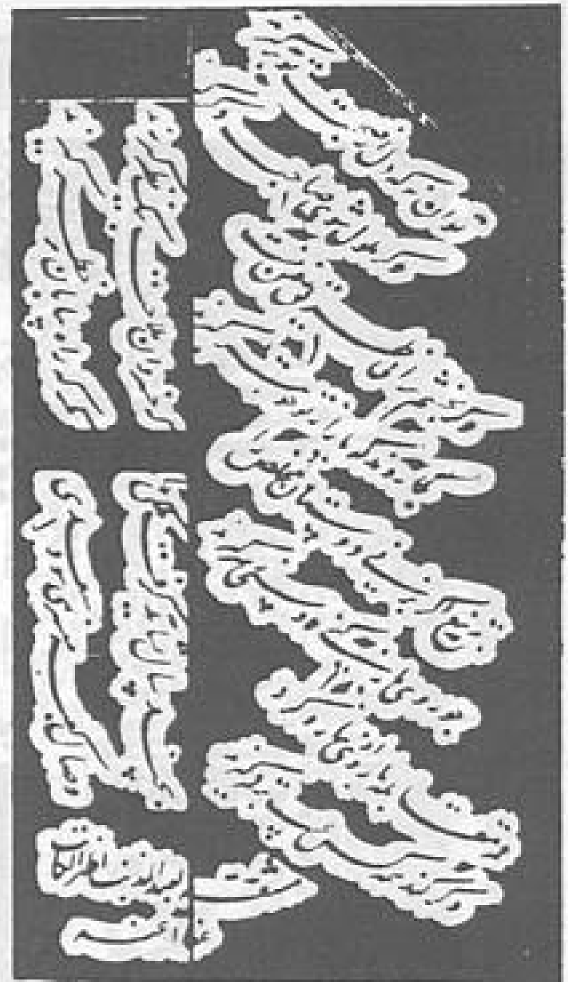
در روزگار فرمانروایی عثمانیان اقلام ستّه در آسیای صغیر به اوج ترقی رسید و بتدریج استانبول مرکز خوشنویسی شد. سیر خوشنویسی در ترکیه مبحثی جداگانه است. تا آن جا که به خوشنویسی در ایران مربوط می‌شود می‌توان اشاره کرد که سلاجقهٔ روم خط کوفی را از سلاجقهٔ بزرگ ایران بمیراث بردند اما عثمانیها به این خط چندان رغبت نداشتند. نسخ و ثلث که در دورهٔ سلاجقهٔ ایران صورت خاصی داشت و نسخ و ثلث سلجوقی خوانده می‌شد در آناطولی، بخصوص پس از شیخ حمدالله اماسی و مکتب او، پیشرفت و ترقی کرد و از آن پس حافظ عثمان (۱۰۵۲/۴۳ـ۱۶۴۲ تا ۱۱۱۰/۹۹ـ۱۶۹۸) با شیوهٔ خاصّ خود به این در خط اعتلای فراوان بخشید. بعضی از استادان ترکیه نظیر حافظ عثمان و حامد آمِدی خطّاط معاصر ترک در ایران نیز معروفند.

نخستین نمونه‌هایی که از نستعلیق در ترکیّه بجا مانده است مربوط است به دورهٔ سلطان محمد دوم. این خط را خوشنویسان ایرانی به دربار عثمانیان آوردند و در پرتو قریحهٔ خوشنویس مشهور درویش عبدی بخارایی (م. ۱۰۵۷/۱۶۴۷) ـ که خود از شاگردان میرعماد بود و سبک و شیوهٔ ایرانی میرعماد را به قلمرو حکومت عثمانی آورد ـ و به کوشش شاگردان و پیروان او و نیز محمد رفیع معروف به کاتب‌زاده (م. ۱۱۸۲/۶۹ـ ۱۷۶۸) پیشرفت کرد. محمد اسعد یساری (قرن ۱۲/۱۸) ـ که با دست چپ می‌نوشت و به این سبب به «یساری» مشهور شده است ـ نیز نستعلیق را استادانه می‌نوشت (تصویر ۸۰). امّا فرزند و شاگرد او یساری‌زاده مصطفی عزّت کسی است که در ترکیه نستعلیق را به شیوه‌ای خاصّ و متفاوت با شیوهٔ ایرانی نوشته است. در شیوهٔ ترکی نستعلیق، حروف تا حدودی گسترده‌تر و درازتر از شیوهٔ ایرانی است. سامی، خلوصی و نجم‌الدین (م. ۱۹۷۶) از نستعلیق نویسان معاصر ترکیه بشمارند. شکسته نستعلیق در ترکیه چندان رواج نداشته و پیچیدگی شکسته نستعلیق ترکی از شیوهٔ ایرانی کمتر بوده است. بدیهی است از سال ۱۹۲۸م. که دولت ترکیه بکاربردن خط عربی و فارسی را در ترکیه منسوخ کرد و الفبای فرنگی را خط رسمی کشور قرار داد خوشنویسی از رواج و رونق افتاد.

در این جا اشاره به خوشنویسی در اعصار گذشته در ماوراءالنهر و آسیای مرکزی ـ که امروز خارج از مرزهای کشور ایران است ـ سودمند می‌نماید، بخصوص که قرنها فرهنگ و هنر ایرانی در آن مناطق رایج و نافذ بوده است. رواج خوشنویسی در دورهٔ تیموریان و توجّه تیمور و شاهرخ و فرزندان وی: بایسنقر و الغ‌بیک و دیگران به هنر خط و تشویق هنرمندان سبب شده که در قلمرو وسیع فرمانروایی آنان انواع خط رونق گیرد خاصّه آن که استادان بزرگی نظیر میرعلی تبریزی، میرزاجعفر تبریزی بایسنقری و امثال ایشان در آن روزگاران می‌زیستند و علاوه بر خلق آثار هنری شاگردان هنرمندی نیز تربیت کردند. اظهر تبریزی استاد

نستعلیق و ثلث ـ که پیش از این نیز از او یاد شد ـ در سمرقند از حمایت الغ‌بیك برخوردار گشت (تصویر ۸۱). اقامت شانزده سالهٔ میرعلی هروی، استاد بزرگ نستعلیق در بخارا (تصویر ۸۲، ۸۳) در دستگاه عبیدالله ازبك و پروردن شاگردانی برجسته مانند محمود شهابی و سیداحمد مشهدی و بسیاری دیگر و نفوذ مکتب وی تا حدود نیم قرن پس از او، در آن خطّه آثار فراوان بجای گذاشت (تصویر ۸۴). مقصود آن که روزگاران دراز در مناطق مزبور و نیز آن سوی اَرَس انواع خطوط مورد نظر رواج داشته است و آثار بازماندهٔ آنها در نسخه‌های خطّی و مرقّعات و ابنیهٔ تاریخی و کتیبه‌ها و سنگ مزارها گواه بر این است، از آن جمله است در بناهای زیر در نقاط مختلف: کوفی ساده: جَرقورغان، ازبکستان، مناره، سالهای ۱۱۰۸ ـ ۱۱۰۹م.؛ ترکستان، مقبرهٔ خواجه احمد یَسَوی، قرن ۱۴م.؛ سمرقند، گور امیر، سال ۱۴۰۴م.؛ (و نیز کوفی معقلی)؛ باکو، منارهٔ مسجد محمّد (سنیق قلعه)، سال ۱۰۷۸م.؛ نخجوان، مقبرهٔ یوسف بن قُصَیر، سالهای ۱۱۶۱ ـ ۱۱۶۲م.؛ مقبرهٔ مؤمنه خاتون، سال ۱۱۸۶م. (رك: آثارالاسلام، ۳، ۴۰، ۵۱، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۱). کوفی تزیینی: اوزگند، سردر مقبرهٔ جنوبی، سال ۱۱۸۶م.؛ سفیدبُلان، قرقیزستان، مقبرهٔ شاه فاضل، قرن ۱۲م. (همان کتاب، ۱۰، ۱۳). کوفی معقلی: بخارا، دیوار باختری نمازگاه، قرن ۱۲م.؛ مدرسهٔ عبدالله‌خان، سالهای ۱۵۸۸ ـ ۱۵۹۰م.؛ سمرقند، شاه‌زنده، دو گنبد مقبرهٔ قاضی‌زادهٔ رومی، قرن ۱۵م.؛ منارهٔ گوشه‌ای مسجد بی‌بی‌خانم، سالهای ۱۳۹۹ ـ ۱۴۰۴م.؛ بخارا، سردر مدرسهٔ الغ‌بیك، سال ۱۴۲۰م. مدرسهٔ طلاکاری، سالهای ۱۶۴۶ ـ ۱۶۶۰م.؛ نخجوان، دهکدهٔ قراباغلار (همان کتاب، ۷، ۸۸، ۳۵، ۳۶، ۴۹، ۶۳، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۲۷). خط ثلث: بخارا، سردر مقبرهٔ بیان‌قلی‌خان، سال ۱۳۵۹م.؛ سردر مدرسهٔ الغ‌بیك، سال ۱۴۱۷م.؛ مدرسهٔ میرعرب، گنبد آرامگاه، سالهای ۱۵۳۵ ـ ۱۵۳۶م. و گنبد ایوان جنوبی؛ ترمذ، مقبرهٔ حکیم ترمذی، سنگ قبر، قرن ۱۴م.؛ سمرقند، شاه‌زنده، سردر مقبرهٔ شیرین‌بیك‌آغا، سال ۱۳۸۵م.؛ شاه‌زنده، حیاط بالایی، مسجد و مقبرهٔ تومان‌آغا، اوایل قرن ۱۵م. (تصویر ۸۵)؛ سردر ورودی اصلی مسجد بی‌بی‌خانم، سالهای ۱۳۹۹ ـ ۱۴۰۴م. (تصویر ۸۶) و ازارهٔ سردر همان مسجد؛ باکو، مجموعهٔ قصر شروانشاهان، منارهٔ مسجد، سالهای ۱۴۴۱ ـ ۱۴۴۲م.؛ منارهٔ مسجد جمعه، قرن ۱۵م. (همان کتاب، ۱۵، ۵۸، ۷۶، ۷۷، ۱۷، ۲۹، ۳۴، ۴۵، ۴۸، ۱۳۰، ۱۳۲). نستعلیق: خیوه، مدرسهٔ الله‌قلی‌خان، سال ۱۸۳۵م.؛ مدرسهٔ امین‌خان، سال ۱۸۵۲م. (همان کتاب، ۱۱۲، ۱۱۵).

آثار بازمانده از هر نوع در این نواحی ـ تا حدودی که اطلاع از آنها حاصل است ـ به خطوط مختلف کتابت می‌شده و خوشنویسی به اقلام و شیوه‌های گوناگون در طی قرون در سراسر این مناطق رواج داشته است و تأثیر خطاطان و اسلوب ایرانی در آنها محسوس است. بدیهی است از قرن بیستم میلادی که دولت شوروی خطّ روسی را خطّ رسمی جمهوریها در سراسر کشور قرار داد طبعاً خطوط مزبور و نیز خوشنویسی بتدریج فراموش و متروك شد چندان که در دهه‌های اخیر برخی متون فارسی که در آن کشور تصحیح شده و بطبع رسیده و از روی دست‌نوشت چاپ شده غالباً به خط نستعلیق خوانا امّا خام و عاری از هر جنبهٔ خوشنویسی است.


تصویر شمارهٔ ۸۱، نستعلیق، از مرقّع گلشن، خط ظهیرالدین اظهر تبریزی کاتب، قرن نهم هجری، کتابخانهٔ کاخ گلستان، تهران.


تصویر شمارهٔ ۸۳، نستعلیق، خط فقیرعلی (میرعلی هروی) مجموعهٔ اختصاصی آن ماری شیمل، ۱۹۷۹، ص ۱۹۸.


تصویر شمارهٔ ۸۲، نستعلیق، از مرقّع گلشن، خط فقیرعلی (میرعلی هروی)، کتابخانهٔ کاخ گلستان، تهران.

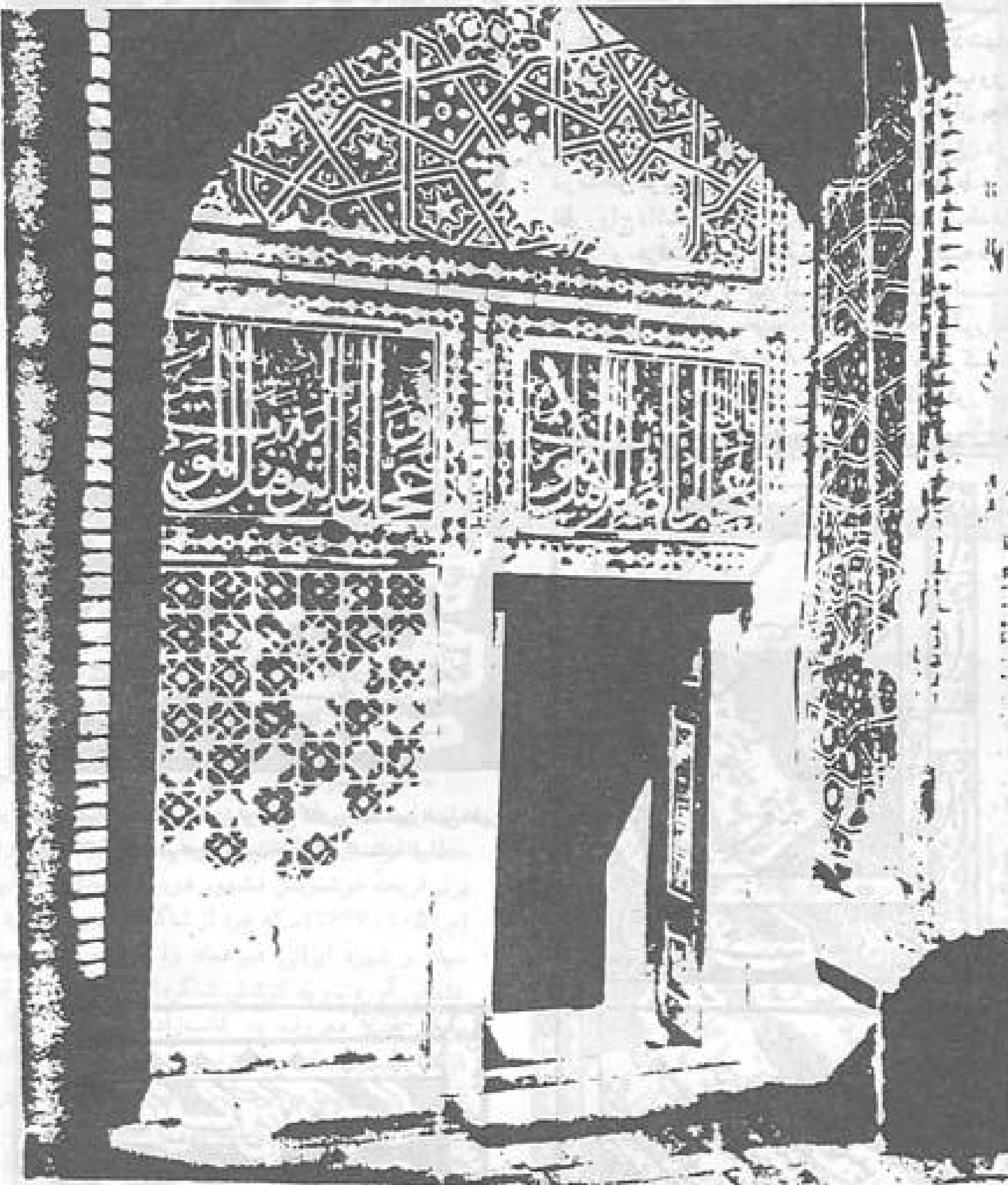


تصویر شمارهٔ ۸۴، نستعلیق، خط میرعلی هروی، بخارا، موزهٔ هنری دانشگاه هاروارد، شمارهٔ ۷۰.

تزئینات خط

در خوشنویسی تزیینات خط به چند طریق صورت می گیرد: ۱ـ تزیین با خود خط یعنی نوشتن عبارات و ترکیب آنها بصورتی هندسی یا نقاشی مانند که مثلا طغرا نمونه‌ای از آن است. ۲ـ تزیین ساده از نوع زمینهٔ کمرنگ و زرافشان. ۳ـ تزیین خط و همراه گرداندن آن با جدول و کمند و تشعیر و ترنج و سرلوحه و حاشیه و لَچك‌سازی.

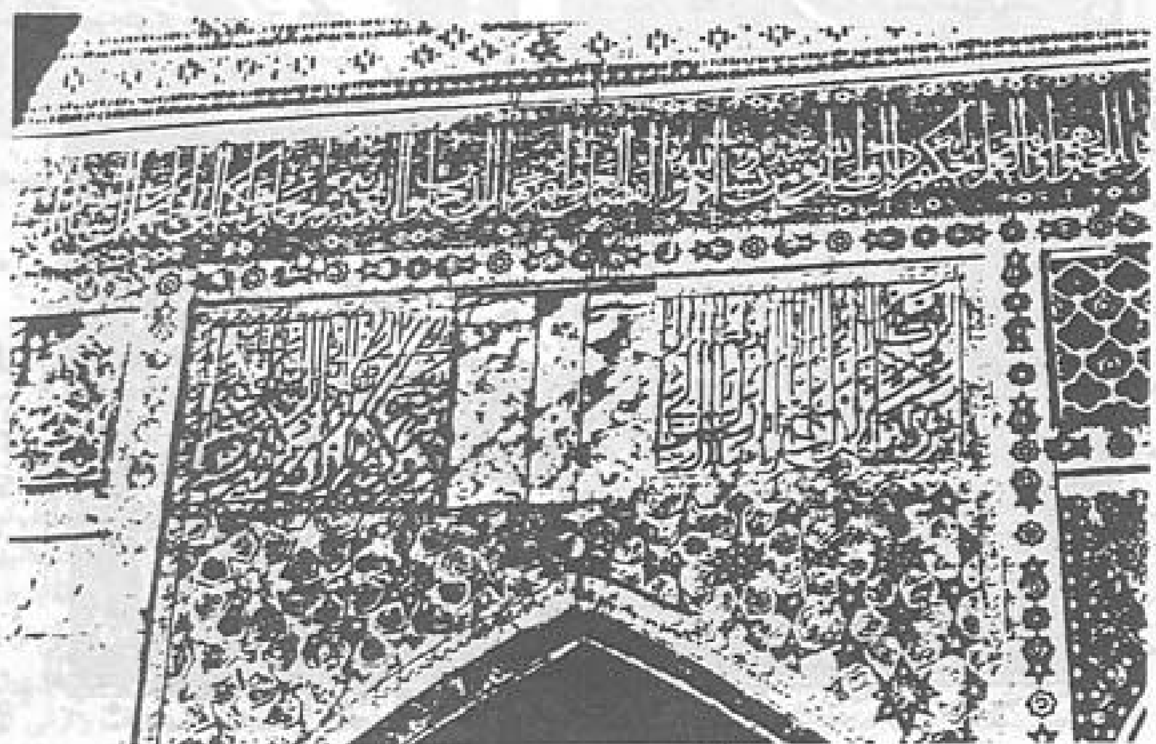
جدول خطهایی (غالباً سه خط) موازی و مجاور یکدیگرست که نوشته را بصورتی مستطیل دربر می گیرد. خط میانی را عریض‌تر و به رنگ روشن زرد نارنجی و طلایی می کرده‌اند و دو خط دیگر (داخلی و خارجی) را نازك و سیاه و لاجوردی. اگر نوشته نسبت به سطح صفحه کوچك می‌نموده است جدول دیگری را با فاصلهٔ بیشتر و نازکتر از جدول اصلی می‌افزوده‌اند که نسبت به جدول اصلی و نخستین، جدول بیرونی است و کمند خوانده می‌شود. فاصلهٔ دو جدول مزبور را گاه با تزیینات دیگر نظیر تشعیر (نقوش نازك و موی‌مانند از گل و بوته و گاه حیوانات) و تذهیب پر می کرده‌اند. تزیین خاص بالای نخستین صفحهٔ کتاب یا سرفصلهای آن را که با حاشیه‌ای به رنگهای مختلف و نقوش درهم‌بافته و ظریف می‌آرایند سرلوحه و حاشیه می‌نامند. این نقشها دارای نظم و تقارن و زیبایی خاصّی است، و به شاخه‌های درهم پیچیدهٔ درختی می‌ماند که بتدریج گسترده شده است. در تزیین سرلوحه و حاشیه اگر فقط رنگهای گوناگون بکار رود آن را مُرَصّع خوانند و اگر با طلاست مُذَهَّب است و جمع هردو را مذهّب مرصّع می‌نامند. تُرَنج: پشت نخستین صفحهٔ کتاب نیز آرایشی ویژه داشت شامل یك ترنج بزرگ در وسط صفحه که در آن نام کتاب و مؤلف را می‌نوشتند و دو ترنج کوچك یا نیم‌ترنج بر بالا و پایین آن که گاه به ترنج بزرگ می‌پیوسته و آنها را سرترنج می‌نامیده‌اند. در هر گوشهٔ همان صفحه که ترنجها قرار داشت ¼ ترنج نقش می کردند که لَچکی نام داشت. نظیر چنین طرحی را در برخی قالیها و درهای مکانهای مقدّس و زیارتگاهها نیز می‌توان دید. اصطلاح ترنج و «لچك ترنج» در قالی‌بافی نیز وجود دارد.



تصویر شمارهٔ ۸۵. ثلث، سمرقند، شاه‌زند، مسجد و آرامگاه تومان‌آقا، اوائل قرن پنجم (آثارالاسلام، ص ۳۹).

کتیبه‌نویسی

در این جا اشاره‌ای به کتیبه‌نویسی نیز مفید می‌نماید. کتیبه (مُمال کِتابه که در میان فارسی‌زبان بجای کسر اوّل با فتح اوّل متداول است) نوشته‌ای است به خط درشت و جلی که پس از آن که خطّاط بر کاغذ نوشت آن را بر صفحات کاشیها یا سنگ نقل می‌کنند. کتیبه‌ها را بر سردرها و دیوارها و درهای مساجد و مکانهای مقدّس و ضریح زیارتگاهها و نیز بر بناهای مهم نصب می‌کنند. کتیبه را به هر نوع خط می‌توان نوشت لیکن از روزگار قدیم غالباً خط ثلث برای کتیبه‌نویسی بکار رفته است، بخصوص که این خط بواسطهٔ دور و تموّجی که دارد و نیز بسبب حرکت نرم قلم و درشتی و برجستگی حروف آن و قابلیّت تزیین و نقش و نگار با نقوش کاشیها و طرحهای زمینهٔ کتیبه‌ها سازگارتر است و از دور که به آن بنگرند باشکوه‌تر می‌نماید. مضمون کتیبه‌ها که در بناهای ایران فراوان است آیات قرآن کریم، احادیث نبوی، شعر، مادّه تاریخ، تاریخ بناها یا نام بنیان گذاران و امثال آن است (تصویر ۸۷).



تصویر شمارهٔ ۸۶. ثلث، سمرقند، مسجد بی بی خانم، مدخل اصلی، ۱۳۹۹ـ۱۴۰۴. (آثارالاسلام، ص ۴۵).

نقّاشی ـ خط

در دو دههٔ اخیر بعضی از خوشنویسان به ترکیبی از خط و نقاشی دست زده‌اند، یعنی رنگ و نقاشی را در خدمت خوشنویسی گرفتن یا برعکس؛ و گاه تابلوهایی بدیع پدید آورده‌اند. بسیاری از استادان خط این کار را نوعی بدعت یا نوآوری و دور از مقولهٔ خوشنویسی می‌دانند که جای آن نیز در مبحث نقاشی است.

ابزار خطّاطی

برای خطّاطی ابزار و وسائلی مورد نیاز بوده است که به نوع و کیفیّت آنها توجّه خاصّ داشته‌اند به همین سبب در رساله‌های مربوط به خوشنویسی در این زمینه بتفصیل سخن رفته است. این ابزار از این قرار بوده است:

۱ـ قلم‌نی که نوع پختهٔ معتدل آن مطلوب است. پختگی نی‌قلم از رنگ کاملاً سرخ آن معلوم می‌شود و سفیدی تامّش. قلم باید راست، رگهای پوست آن راست و هموار، بدون پیچ و گره و محکم، توخالی، درون آن سفید و در بلندی و کوتاهی و سنگینی در حدّ اعتدال باشد (رك: E.Kühnel, 1972, p.80). تراشیدن قلم هم مراحلی دارد: الف ـ برداشتن روی قلم، ب ـ تراش پهلوهای قلم، ج ـ فاق قلم یعنی شکاف دادن دمِ آن، د ـ قطّ: برش بر پهنای سرِ قلم، زدن سرِ قلم، هـ ـ برداشتن پشت قلم که خاصّ قلمهای درشت است. نکتهٔ درخور توجّه آن که در خوشنویسی تراش قلم برای هر نوع خطّی فرق می کند از درشتِ جلی تا ریزِ خفی.

۲ـ قلمدان که غالباً دوات کوچکی نیز بر سر آن نصب بوده است. خطّاطان برای آسانی کار، قلمهای لازم و قلم‌تراش ظریف و قطّ‌زن و قاشق کوچك و سنگ قلم‌تراش تیزکن (پایین‌تر) را با قیچی کوچکی برای بریدن کاغذ در قلمدان می گذارند (رك: E.Kühnel, 1972, p.81؛ دکتر سوسن بیانی، تصویر ۱۸ و ۱۹).

۳ـ قلم‌تراش: خطّاطان برای آماده کردن قلم از دو قلم تراش استفاده می کنند: یك قلم‌تراش که باید پهن و محکم باشد و برای برداشتن میدان قلم (عرض قلم یعنی از دمِ قلم تا پایان تراشیدگی) است و نیز برای قطّ، قلم‌تراش دوم که تیغه‌ای باریك امّا محکم دارد برای آن است که بدان وسیله سر و زبانهٔ قلم را باریك کنند.

۴ـ قطّ زن: ابزاری تقریباً به درازای یك انگشت و با عرض حدود ۱/۵ سانتیمتر از چوب صاف و سخت نظیر آبنوس یا عاج و استخوان و یا از جنس شاخ. امروز از قطعه‌ای کائوچو نیز برای قطّ زدن می‌توان استفاده کرد. دمِ قلم را روی قطّ‌زن می گذارند و تیغهٔ قلم‌تراش را روی آن فشار می‌دهند و قطّ می‌زنند.

۵ ـ دوات شامل مُرکب و لیقه. مرکّب مایع سیاهی است که با آن می‌نویسند و از لحاظ پُررنگی ممکن است بسیار سیاه، سیاه معمولی، سیاه مایل به خاکستری، یا سیاه مایل به سبز و باصطلاح سیاه طاووسی باشد. مرکّب را در دوات می‌ریزند. دوات را سرگشاده با گودی کم انتخاب می کنند که مرکّب برگرفتن از آن آسان باشد. لیقه چند نخ از ابریشم تابیده است و در دوات به مرکّب آغشته است تا مرکّب باندازه به دمِ قلم بیاید و مانع ریختن و پاشیدن مرکّب شود. ساختن مرکّب و نیز رنگهای مختلف از قدیم اصول و آدابی داشته است که در بعضی کتابها و رسالات مربوط به خطّاطی نوشته‌اند (رك: تعلیم خط، ص ۳۷۰ ـ ۳۹۲؛ نیز: دکتر سوسن بیانی، ص ۲۰۳ ـ ۲۵۶). هنوز در خوشنویسی استفاده از مرکّب ساخت ایران و کشورهای اسلامی را بر مرکّبهای خارجی ترجیح می‌دهند.

۶ـ آلت بهم زدن لیقه و مرکّب که سرِ آن پهن و دسته‌اش مخروطی است و آن را از جنس آبنوس اختیار می کنند.

۷ـ قاشق کوچك مخصوص برای ریختن آب در دوات. بجای آبْ گلاب یا آب ریحان یا آب مازو را ترجیح می‌دهند که مرکّب را خراب نمی کند.

۸ـ سنگ رومی یا حجازی برای تیز کردن قلم‌تراش.

۹ـ آلك یا ظرفی کوچك که شن و ماسهٔ نرم را در آن می‌ریخته‌اند و پشت قلم را پس از تراشیدن به آن خاك می‌مالیده‌اند تا لغزندگی و چربی آن از میان برود و مرکّب به یك طرف قلم جمع نشود.

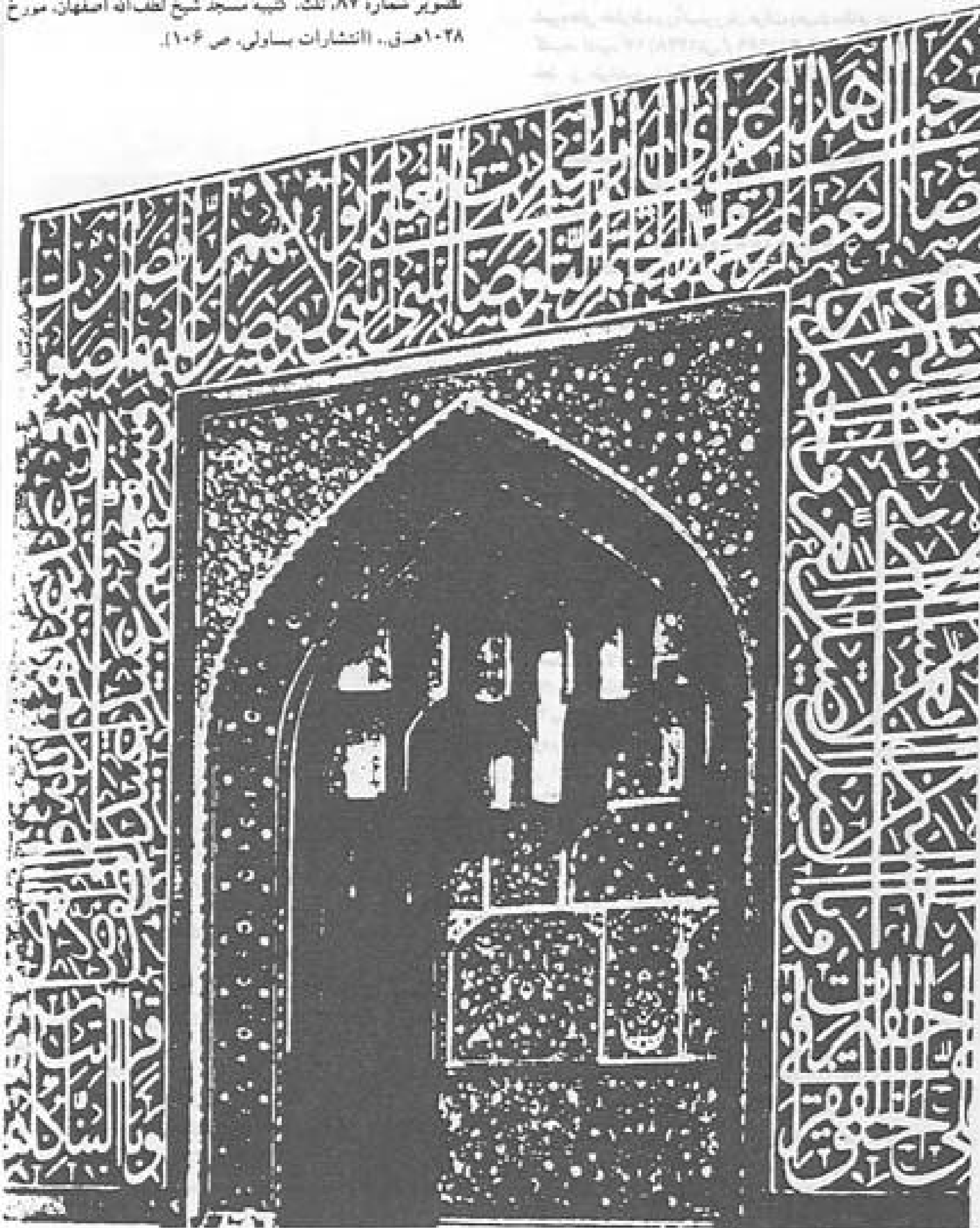
۱۰ـ پارچه‌ای پشمین یا از حریر، دورویه و رنگین که دمِ قلم را پس از پایان نوشتن با آن پاك می کرده‌اند که مرکّب بر آن خشك نشود.

۱۱ـ مِسْطَرَة یا مِسْطَر: صفحه‌ای از چند لایه کاغذ یا مقوّا باندازهٔ مطلوب که نخهای تابیده را بر روی آن بفاصله‌های معیّن بجای سطرها می گذراندند و صفحه را نخ کشی می کردند. آنگاه این صفحه را زیر ورق کاغذ می گذاشتند و با فشار بر روی کاغذ و آثاری که از نخها بر کاغذ می‌ماندْ سطور و حدود متن معیّن می شد. امروز بجای نخ کشی خطوط مورد نظر را بر صفحهٔ مسطر رسم می کنند و آن صفحه را که زیر ورق کاغذ قرار می‌دهند خطها از زیر آن دیده می‌شود و بر آن اساسْ سطور را راست می‌توان نوشت.

۱۲ـ زیردستی یا زیرمشق صفحه‌ای است مقوّایی یا چرمی و تیماجی، صاف و هموار و نرم، از لحاظ طول و عرض باندازه‌ای معتدل که هنگام نوشتن کاغذ را بر آن قرار می‌دهند و می نویسند.

۱۳ـ کاغذ: نوع کاغذ و صافی و همواری آن در خوشنویسی اثر دارد. در رساله‌های مربوط، راجع به کاغذ و انواع آن و کاغذِ الوان و آهار دادن و مُهره زدن (جلا دادن و صیقلی کردن) کاغذ دستورهای عملی داده شده است (ازجمله، رك: صَیرفی، گلزار صفا، هنر و مردم، ۹۳، ۱۳۴۹ش./ ۱۹۷۰ص ۳۲ ـ ۴۲؛ تعلیم خط، ص ۳۵۷ ـ ۳۷۰) بخصوص که استادانِ خط سابقاً برخی وسائل کار خویش ازجمله ساختن مرکّب و فراهم آوردن کاغذ و مسطر و امثال آنها را خود عهده‌دار می شده‌اند.

۱۴ـ ابزارهای فرعی از قبیل خط کش مدرّج کوچك و بزرگ و گونیا و امثال آن که مورد نیاز کتیبه‌نویسان بوده است.



تصویر شمارهٔ ۸۷، ثلث، کتیبهٔ مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان، مورّخ ۱۰۲۸هـ.ق.، (انتشارات یساولی، ص ۱۰۶).

مـراجـع

(علاوه بر آنچه در متن آمده است).

شمس‌الدین محمّد آملی، نفائس الفنون فی عرائس العیون، تصحیح ابوالحسن شعرانی، تهران، ۱۳۷۹/ ۶۰ـ۱۹۵۹، ۲۲/۱ـ۲۸. انجمن خوشنویسان ایران، مرقع رنگین، دو جلد، تهران، ۱۳۶۴ش. / ۱۹۸۵، ۱۳۶۶ش. /۱۹۸۸. مرتضی عبدالرسولی، خطوط هفتگانه، تهران، ۱۳۶۳ش. / ۱۹۸۴. دکتر سهیل انور، الخطّاط البغدادی علی بن هلال المشهور بابن البوّاب، ترجمهٔ محمد بهجة الاثری و عزیز سامی عراقی، بغداد، ۱۳۷۷/ ۵۸ ـ ۱۹۵۷. بدری آتابای، فهرست قرآنهای خطی کتابخانهٔ سلطنتی، تهران، ۱۳۵۱ش. / ۱۹۷۲. همو، فهرست کتب دینی خطّی کتابخانهٔ سلطنتی، تهران، ۱۳۵۲ش. / ۱۹۷۳. همو، فهرست مرقعات کتابخانهٔ سلطنتی، تهران، ۱۳۵۳ش. / ۱۹۷۴. محمدعلی عطّار هروی، گنجینهٔ خطوط، کابل، ۱۹۶۷.

باباشاه اصفهانی، آداب المشق، به اهتمام محمد شفیع لاهوری، اورینتل کالج مگزین، ۳/۲۶ (۱۹۵۰)، ص ۵۲ ـ ۷۱. دکتر مهدی بیانی، احوال و آثار خوشنویسان، چهار جلد، تهران، ۱۳۴۵ش. / ۱۹۶۶ ـ ۱۳۵۸ش. / ۱۹۷۹. همو، «نظر اجمالی به تحوّل خط در ایران اسلامی»، سخن، ۶۹۲/۴ ـ ۶۹۸. همو، «خط»، ایرانشهر، تهران، ۱۳۴۳ش. ۱۹۶۴]، ۷۵۷/۱ ـ ۷۷۳. همو، فهرست نمایشگاه خطوط نستعلیق کتابخانهٔ ملّی، تهران، ۱۳۲۸ش. / ۱۹۴۹. همو، راهنمای خطوط خوش کتابخانهٔ سلطنتی، تهران، ۱۳۲۸ش. / ۱۹۴۹. همو، نمونهٔ خطوط خوش کتابخانهٔ سلطنتی، تهران، ۱۳۳۹ش. / ۱۹۶۰. همو، مجموعه‌ای از خطوط خوش، فیلمهای شمارهٔ ۳۲۲۷ و ۴۰۴۵ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران. بدیع‌الله دبیری نژاد، «احوال خطوط اسلامی در آغاز قرن چهارم هجری و ظهور ابن مقله»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی اصفهان، ۵/۴ (۱۳۴۸ش. /۱۹۶۹)، ص ۸۴ ـ ۹۹. دائرة‌المعارف فارسی، «خط فارسی». محمدتقی دانش‌پژوه، «سرگذشت نامه‌های خوشنویسان و هنرمندان»، هنر و مردم، ۸۶ـ۸۷، (۱۳۴۸ش. / ۱۹۶۹)، ص ۳۱ ـ ۴۳. همو، «مرقع‌سازی و جُنگ‌نویسی»، فرخندهٔ پیام، مشهد، ۱۳۶۰ش. / ۱۹۸۱، ص ۱۴۸ ـ ۲۲۹. همو، «گلزار صفای صیرفی»، هنر و مردم، ۹۳ (۱۳۴۹ش. / ۱۹۷۰)، ص ۳۰ ـ ۴۲. دهخدا، لغت‌نامه، «خط». ابن عبدربّه، العقد الفرید، مصر، ۱۳۳۱/ ۱۹۱۳، ۱۲/۳، ۲۳ـ۳۰. ابن بوّاب، قصیدهٔ عربی دربارهٔ صناعت خط، رک: ح. فضائلی، تعلیم خط، ص ۷۳ـ۷۵. ابن مُقله، رسالات مختلف، رک: تعلیم خط، ص ۷۶. پرویز اذکائی، «رسالهٔ خط»، هنر و مردم، ۸۵ (۱۳۴۸ش. / ۱۹۶۹)، ص ۵۱ ـ ۵۷. محمد عزّت، دفتر خط، مطبعهٔ عثمانیّه، ۱۳۰۶/۸۹ ـ ۱۸۸۸. حبیب‌الله فضائلی، اطلس خط، اصفهان، ۱۳۵۰ش. / ۱۹۷۱. همو، تعلیم خط، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۶۶ش. / ۱۹۸۸. این هردو کتاب از غنی‌ترین و بهترین مراجع دربارهٔ خط و خوشنویسی است و بنده از آنها بسیار بهره برده‌ام. فکری سلجوقی، ذکر برخی خوشنویسان و هنرمندان، کابل، ۱۳۴۹ش. / ۱۹۷۰. محمدگلبن، کتاب‌شناسی زبان و خط، تهران، ۱۳۵۶ش. / ۱۹۷۹، ص ۹۹ ـ ۱۷۱. احمد گلچین معانی، «یک رسالهٔ نفیس و کهنسال هنری»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز، ۳/۱۴ (۱۳۴۱ش. / ۱۹۶۲)، ص ۲۸۷ ـ ۳۰۳. همو، راهنمای گنجینهٔ قرآن [آستان قدس رضوی]، تهران، ۱۳۴۷ش. / ۱۹۶۸. عبدالحی حبیبی، «پیدایش شیوه های خطوط دورهٔ تیموریان هرات بحیث مظاهر هنری بر ابنیه و در کتب»، ادب، ۱۷ (۱۳۴۸ش. / ۱۹۶۹) ۳ـ۴، ص ۵۴ـ ۷۱. همو، تاریخ خط و خوشنویسان کهن افغانستان، کابل، ۱۳۵۰ش. / ۱۹۷۱. جلال‌الدین همایی، تاریخ ادبیات ایران، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۰ش. / ۱۹۶۱، ص ۵۲۷ ـ ۵۳۴.

حافظ حسین بن کربلائی تبریزی، روضات الجنان و جنّات الجنان، تصحیح جعفر سلطان القرّائی، تهران، ۱۳۴۴ش. / ۱۹۶۵، ص ۳۶۹ ـ ۳۷۳. حاج حلیم، دفتر نمونهٔ الخطوط، ترکیه، ۱۳۷۰/ ۵۱ـ۱۹۵۰. غلام محمد راقم هفت‌قلمی دهلوی، تذکرهٔ خوشنویسان، چاپ محمد هدایت حسینی، کلکته، ۱۹۱۰. میرعلی هروی، مدادالخطوط، با امتحان الفضلاء (= تذکرة الخطّاطین)، میرزا سنگلاخ بجنوردی، تبریز، ۱۲۹۵/ ۱۸۷۸ چاپ شده است. حسن مرتضی الحسنی، تذکرهٔ خوشنویسان (مجموعهٔ خطوط در شیوه‌های مختلف)، تهران، ۱۳۴۴ش. / ۱۹۶۵. حُصْری قیروانی، زهرالآداب، به اهتمام دکتر زکی مبارک، چاپ دوم، مصر، ۱۹۲۹، ۲۲۲/۲، ۲۲۹ ـ ۲۳۱.

عبدالمحمد خان ایرانی، پیدایش خط و خطّاطان، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۶ش. / ۱۹۶۷. کمال‌الدین جعفر بایسنقری، رساله در قواعد و تعلیم خط، منسوب به او، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس سنای سابق (تهران)، به شمارهٔ ۱۶۳۲؛ نیز، رک: تعلیم خط، ۲۶۷ ـ ۲۶۸. محمود کمال اینال، خطّاطان، استانبول، ۱۹۵۵؛ محمدطاهر بن عبدالقادر کردی مکّی، تاریخ الخط العربی و آدابه، مصر، ۱۳۵۸/ ۱۹۳۹.

مجنون بن محمود رفیقی هروی، رسالات آداب خط، خط و سواد، رسم‌الخط یا رسم خط (رک: دانش پژوه، هنر و مردم، ۸۶ـ۸۷، ص ۳۶؛ محمد شفیع لاهوری، اورینتل کالج مگزین ۱۱ (۱۹۳۴) ش ۴/ ص ۶۶ـ ۷۳؛ یاسین خان نیازی، همان نشریه، ش ۴ (۱۹۳۴)، ش ۲ (۱۹۳۵)، ص ۴۶ یبعد). غلامرضا مایل هروی، «هنر خطاطی افغانستان امروز»، هنر و مردم، ۹۵ (۱۳۴۹ش. / ۱۹۷۰)، ص ۱۹ ـ ۲۰. محمد مهران، «تاریخ خط در ایران»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز، ۶/۵ (۱۳۵۰ش. /۱۹۷۱)، ص ۷۴ ـ ۱۰۴. میرزا حبیب اصفهانی، خط و خطّاطان (به ترکی)، استانبول، ۱۳۰۵/۸۸ ـ ۱۸۸۷. میرزا سنگلاخ بجنوردی، تذکرة الخطّاطین = امتحان الفضلاء، تبریز، ۱۲۹۵/ ۱۸۷۸. محمد بن دوست محمد بخاری، فوائد الخطوط، عکس نسخهٔ تاشکند در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران (رک: فهرست میکروفیلمها، ۱/ص ۱۵۰). محمود بن محمد، قواعد خطوط، نسخهٔ عکسی کتابخانهٔ ملّی تهران، شمارهٔ ۱۱۵.

مستقیم زاده سلیمان سعدالدین افندی، تحفة الخطاطین، استانبول، ۱۹۲۸. ندیم، الفهرست، به اهتمام رضا تجدّد، تهران ۱۳۹۳/ ۱۹۷۳. علی احمد نعیمی، «صورتگران و خوشنویسان هرات در عصر تیموریان»، ضمیمهٔ دورهٔ ۶ و ۷ آریانا (۱۳۲۶ـ۱۳۲۸ش. / ۱۹۴۷ ـ ۱۹۴۹).

احمد نجفی زنجانی (احمد معصومی)، آثار جاویدان خط، تهران، ۱۳۵۶ش. / ۱۹۷۸. مجدالدین نصیری امینی، احیاءالرسوم، در کتاب: تاریخ مختصر خط (رک: ع. راهجیری)، ص ۱۵۱ ـ ۱۷۴.

ترجمهٔ فارسی، شاهکارهای هنر ایران، اقتباس و نگارش دکتر پرویز ناتل خانلری، تهران، ۱۳۳۷ش. / ۱۹۵۸. قلقشندی، صبح الاعشی فی کتابة الانشاء، قاهره، ۱۳۳۱/ ۱۹۱۳ـ۱۳۳۲/ ۱۹۱۴، ۴۳۰/۲ـ۴۷۷، ۵/۳ ـ ۱۷۱. قاضی احمد بن میرمنشی قمی، گلستان هنر، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، ۱۳۵۲ش. /۱۹۷۳؛ ترجمهٔ انگلیسی بتوسط مینورسکی: Calligraphero and Painters, washingtoo, 1959

علی راهجیری، پیدایش خط و خطّاطان بانضمام تذکرهٔ خوشنویسان، تهران، ۱۳۴۶ش. / ۱۹۶۷؛ همو تاریخ مختصر خط و سیر خوشنویسی در ایران، تهران، ۱۳۴۹ش. / ۱۹۷۰. راوندی، راحة الصدور، به اهتمام محمد اقبال، لندن، ۱۹۲۱، ص ۴۳۷ـ۴۴۷. ریحان نستعلیق، به اهتمام محمد عبدالله جغتایی، پونه، ۱۹۴۱. فتح‌الله سبزواری، اصول و قواعد خطوط سته، به کوشش ایرج افشار، فرهنگ ایران‌زمین، ۱۱ (۱۳۴۲ش. / ۱۹۶۳)، ص ۱۰۳ ـ ۱۳۴. دکتر محسن شاملو، «سیر تکامل و نمونهٔ خطوط گوناگون قرآن»، وحید، ۱۹(۱۳۵۰ش. / ۱۹۷۱)، ص ۳۷۵ ـ ۳۸۲. عبدالله صَیرفی، رسالهٔ خط، نسخهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، رک: تعلیم خط، ص ۲۲۵ ـ ۲۲۷.

محمدحسن سمسار، «نظری به خط خوش فارسی»، هنر و مردم، ۷۴ (۱۳۴۷ش. / ۱۹۶۸)، ص ۲۷ ـ ۳۳. سلطان علی مشهدی، صراط السطور یا صراط الخط (مذکور در گلستان هنر، ص ۶۴ـ۷۸). محمد بن حسین الطّیبی، جامع محاسن، کتابة الکتاب و نزهة اولی البصائر و الالباب، به اهتمام: دکتر صلاح‌الدین المنجّد، بیروت، ۱۹۶۲. ابوحیّان توحیدی، رسالة فی علم الکتابة در ثلث رسائل لابی حیّان توحیدی، تحقیق ابراهیم گیلانی، دمشق، ۱۹۵۱. عزیزالدین فوفلزایی وکیلی، هنر خط در افغانستان در دو قرن اخیر، کابل، ۱۳۴۲ش. / ۱۹۶۳. انتشارات یساولی، پیدایش و سیر تحوّل هنر خط، تهران، ۱۳۵۷ش. / ۱۹۷۹.

ناجی زین‌الدین، مصوّر الخط العربی، بغداد، ۱۳۸۸/ ۱۹۶۸. همو، بدایع الخط العربی، بغداد، ۱۳۹۱/۱۹۷۱. انتشارات یساولی، مرقعات خط، تهران، ۱۳۵۹ش. / ۱۹۸۰. یساولی، بهارستان (مجموعهٔ مرقعات کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران)، تهران، ۱۳۶۱ش. / ۱۹۸۲. یدالله کابلی خوانساری، شکسته‌نویسی و شکسته‌خوانی، تهران، ۱۳۶۲ش. / ۱۹۸۳. مظفّر بختیار، «شکسته‌نویسی و شکسته‌خوانی» (نقد کتاب مذکور)، کتابِ‌نمای ایران، تهران ۱۳۶۶ش. / ۱۹۸۸. قرآن النّحل، خط محمدعلی عطار هروی، تهران، ۱۳۶۶ش. / ۱۹۸۸.

عزیزالدین وکیلی، خطّاط هفت قلمی، به ارسنی عصرکی دافغانستان خطّاطی خطّاطی افغانستان در عصر حاضر، کابل، ۱۳۵۶ش. / ۱۹۷۷. علی اصغر حکمت، نقش پارسی بر احجار هند، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۷ش. / ۱۹۵۸. آثارالاسلام التاریخیّه فی الاتحاد السوفیتی، مؤسسهٔ روحانی مسلمانان آسیای میانه و کازاخستان، تاشکند بی‌تاریخ.

محمد محیط طباطبائی، «تحلیلی از یک سند تاریخی راجع به مرقّع پادشاهی "گلشن و چمن"»، هنر و مردم، ش ۶۱ـ۶۲، ۱۳۴۶ش. / ۱۹۶۷، ص ۲۰ـ۲۷. احمد سهیلی خوانساری، «تحلیلی از یک سند تاریخی»، هنر و مردم، ش ۷۳، ۱۳۴۷ش. / ۱۹۶۸، ص ۱۶ ـ ۱۸. ابوالفضل علّامی، آیین اکبری، فصل مربوط به خطّاطان و نقّاشان. دکتر سوسن بیانی، «اهمیّت دوات و دوات‌داری در ایران و نقش آن در تمدّن اسلامی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی [دانشگاه تهران]، ش ۱۰۱ـ۱۰۴، ۱۳۶۲ش. / ۱۹۸۳، ص ۲۰۳ ـ ۲۵۶. دانش، اسلام آباد، ش ۱۲، ۱۳۶۶ش. / ۱۹۸۷، ص ۱۰۹ـ۱۱۸؛ نمونه‌های خط عزیزالدین وکیلی.

محمدمهدی هراتی، تجلّی هنر در کتابت بسم‌الله، مشهد، ۱۳۶۷ش. / ۱۹۸۸.

هاشم رجب زاده، تعلیم خط: نسخ، نستعلیق، شکسته، (با همکاری شرکو اوکازاکی)، ژاپن، بی‌تاریخ.

دکتر محمود فاضل یزدی مطلق، «خوشنویسان ایرانی در سرزمین هند و پاکستان»، دانش (اسلام‌آباد)، ۱۶ (زمستان ۱۳۶۷ش. / ۱۹۸۸)، ص ۱۲۵ ـ ۱۳۲.

«راهنمای هنر خط در اسلام، استانبول، ۱۹۸۹»، نشر دانش، سال نهم، شمارهٔ ۳ (فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۸/ ۱۹۸۹) ص ۷۳.

گلستان سعدی، به خط یاقوت مستعصمی، چاپ عکسی، به کوشش بدری آتابای، تهران، ۱۳۴۶.

Ali Alparslan, EI (2) IV. pp. 1122-26.

Muhammad, Aziza, La calligraphie Arabe, Tunis, 1971.

Cl. Huart, Les calligraphes et les miniaturistes de l'orient musulman, paris, 1908.

Eberhard Krüger, «Ligaturen Des Nastáliq-Duktus,» Kaveh, 36. 1971, pp. 287- 290.

G.Kostigova, Obraztsy Kalligrafii Irana, i Xrednei Azii, XV-XIXuv, Moscow, 1961.

B. Moritz, EI (1), «Arabic Writing».

E. Schroeder, «What was the Badi, Script?,» Art Islamica, 1937, pp. 232-48.

A.U.Pope, Survey of persian Art, II, 1706-84. idem, Masterpices of persian Art, New York, 1945.

A.Schimmel, Islamic Calligraphy, Leiden, 1970.Bibliography, pp. IX-XI; idem, New York & London, 1984. idem, «Poetry and Calligraphy: Thoughts about their Interrelation in Persian Culture,» in Highlights of Persian Art, ed. by R. Ettinghausen & E. Yarshater, U.S.A. 1979, pp. 177-212.

Ziaddin, A Monograph on Moslem Calligraphy, Calcutta, 1936.

Mahmud Yazir, Eski Yazilari Okuma Anahtari, Istanbul, 1942.

Ernest Kühnel, Islamische Kleinkunst, Germany, 1963.

idem, Islamische Schriftkunst, Graz, Austria, 1972.

M. Abdullah Chaghatai, EI (2), IV. pp. 1126-28.

Titus Burckhardt, Art of Islam, Language and Meaning, tr. Peter Hobson, Kent, 1976.

The Jenghiz Khan Miniatures from the Court of Akbar The Great, text by J. Marek and H.Knizková, Czechoslovakia, 1963.

Miniatures of Babur - Namah, introd. by Hamid Soleiman, 2nd ed., Tashkent, 1970.

P. Soucek, Encyclopaedia Iranica, II, p. 616: «Art in Iran VII».

G. Flügel, Die Arabischen... handschriften der... Hofbibliothek zu wien, Vienna, 1865.

Martin Lings, The Quranic Art of Calligraphy and Illumination, England, 1976.

Anna Masala, «Maestre Ottomane di Calligraphia,» Islam storia e civiltá, anno VII, n. 3, luglio-septembre 1988, PP. 199-208. Roma.

● نقدی بر داستان کوتاه
«غریبه و اقاقیا» اثر علی اصغر شیرزادی

درافاقیای اندوه...

● محمدعلی علومی



هنر، از دیدگاه فرهنگ و بینش شرقی، اشراق هنرمند، شهود و کشف او از عالم و آدم و سپس، بیان آن دریافت در قالبهای گوناگون است.

در این میان، داستانسرایی جایگاهی عظیم و درخور توجه داشته است و دارد. از همان آغاز که جادوگر قبیله، در کنار آتش افروخته، برای مردان و زنان خسته از تلاش بقا، با قصه سراییهای خود، جهان دشمن‌خو را رام و آرام می‌کرد و در جان شنوندگانش، آشتی و آرامش، توان رزم با قبایل دیگر و با ددان درنده و شکارهای گریزپا را می‌دمید تا بعد... روز و روزگاران نقالان دوره گرد، که در معابر عمومی شهرها و در کاروانسراها و روستاها، شنوندگان خود را با دنیایی رنگین، (دنیایی سرشار از ماجراهای شگفتی‌آور و تلاش و کوشش قهرمانان قصه‌ها، برای پیروزی بر غولها و اژدهایان و ستمگرانی که دست در دست جادوگران دارند)، آشنا می‌کردند تا امروز که نویسنده، توسط نوشته‌هایش، با دیگران ارتباط می‌گیرد پیوسته بخشی از کار داستانسرا این بوده است که نقاب واقع از چهره عالم و آدم بردارد و چهره مرموز و شگفت انگیز امکان را نشان دهد. البته تا در این میان توان داستانسرا در چه حد باشد و فهم، شعور و دریافت مخاطب در چه حد!

آثار بزرگ ادبی، یك چهره و نمود آشکار دارند و چند چهره و نمود نهانی.

داستان (غریبه و اقاقیا)، در مجموعه داستانی به همین نام، نوشتهٔ علی اصغر شیرزادی این چنین داستانی است که در آن، دو احتمال را می توان در نظر آورد. احتمال اول این است که آری، این داستان نگاهی است به دو نویسنده و مردی میانسال و غریب.

(پارسنگی)، نویسنده‌ای است که پس از عمری سرگردانی فکری و روحی، سرانجام خودکشی می‌کند. پس آنگاه، مردی میانسال و غریب، که شخصیت اصلی و موضوع داستانهای او بوده است به دیدار (بروشکی) نویسنده فقیر می آید تا از او راه و چاره‌ای برای سرانجام خویش بجوید.

(البته ناگفته نماند که «پارسنگی» پیش از خودکشی، سعی داشته است تا مرد میانسال را، از شاخهٔ درخت اقاقیا به دار بیاویزد. مرد، از مرگ نجات می‌یابد و در بیمارستان بستری می شود. او را ـ که گرسنه و بی‌پناه است ـ از بیمارستان مرخص می کنند و پس از آن است که مرد میانسال و غریب به دیدار بروشکی می‌آید).

داستان، با توصیفی از بروشکی و درخت اقاقیا شروع می شود. (درخت اقاقیا، در جای جای داستان، همچون نمادی، حضور دارد. نمادی از حیات، گرچه زشت و غمبار، نمادی از مرگ، که دار مرگ مردی است)

وروزی سترون ـ این کلمه، در اینجا، کامل و کافی نیست ـ باری، روزی است زاینده و زایندهٔ گرسنگی در

جسم و جان برای بروشکی و روزی است زاینده و زایندهٔ سیری آن دیگران.

روزی که گویی به درازای همهٔ زمانهاست و در آن، ابری سیاه بر سینهٔ آسمان به سنگینی نشسته است و نه می‌رود، نه می‌بارد.

و آنگاه... آن مرد غریب و محزون، درمانده و گرسنه (بسیاری از شخصیتهای داستانهای شیرزادی، گرسنه و نجیب و مغرورند)

و آن نویسندهٔ گرسنه و مهربان (بروشکی) که می‌خواهد بنویسد و نمی‌تواند... گویی در این روز پر ملال، چیزی نیست مگر تنهایی (تنهایی نویسنده که هیچ کس را ندارد و به نظر می‌آید که هرگز کسی به سویش، با محبت دست نیازیده است) و تنهایی مردی میانسال و غریب، ژنده پوش و سرگردان و... گرسنه.

و این در حالی است که دیگران، شاد و خوش و سرخوش، محور اندیشه‌هایشان، همه، زر است و زور ورزیشان یا با خود است، نشسته بر سر چاهك و یا با دیگران است، در بازار و بستر.

باری، در چنین روز دلگیری است که نویسنده و مرد غریب، این دو تنهای سرگردان و بی کس به هم می‌رسند. «بروشکی» در برخود بسته است که چیزی بنویسد... و نمی‌تواند. او بر می‌خیزد و از پس پنجره، در زیر درخت اقاقیای جلوخانه‌اش، مردی میانسال را می‌بیند، بیگانه‌ای است با ظاهری رقت برانگیز.

پس از مدتی، کسی در می‌زند و می‌گوید که: نترس و در بگشا!

هم اوست. همان مرد نشسته در زیر درخت اقاقیا و آنگاه هراس آنی نویسنده است از او.

به باور من، مرد بیگانه، همان ذهنیت و روح غریب نویسنده است، زیرا، نویسنده از پس پنجره به بیرون می‌نگرد. اقاقیا و مرد غریبه را می‌بیند و آنگاه...

(مرد غریبه در حالت نشسته و چمباتمه زده بر می‌گردد، روی دو زانو می‌چرخد و سرش را بالا می‌آورد و با نگاهی نافذ و ملتمس او را می‌نگرد. بروشکی، جاخورده و حیران، با حسی میان ترسی گنگ و شیفتگی بی بدون دلیل، لبخند می‌زند. اما نگاه خیرهٔ غریبه را تاب نمی‌آورد، دچار پریشانی و اضطرابی گنگ می‌شود و دست و پایش را گم می‌کند)

این ترس گنگ، سپس به هراسی آشکار از حضور آن مرد غریب، مبدل می‌گردد. مردی که مهاجم وار به خلوت و تنهایی بروشکی در می‌آید.

(کسی که انگشتش را روی زنگ گذاشته، خشمگین و مایوس، با نوك کفش هم به در می‌کوبد. بروشکی با درماندگی به در نگاه می‌کند و می‌پرسد.

ـ کی هستید؟ چی می‌خواهید؟ با کی کار دارید؟

کسی که پشت در ایستاده ـ یا نشسته! ـ با لحنی التماس آمیز و صدایی خسته و لرزان، با لحن و صدای درمانده‌ترین و به خود وانهاده شده‌ترین مردهای دنیا می‌گوید.

ـ باز کنید نترسید... نترسید. باز کنید!

بروشکی زیر لبی می‌گوید

ـ ترس؟! یعنی چه...

جلو می‌جهد و با حرکتی شجاعانه، به سرعت در را باز می‌کند و ناگهان چشمهایش از شدت هراسی ابلهانه گرد می‌شود. خشکش می‌زند. دیگر فرصتی برای بستن در به روی غریبه نمانده. آب دهانش را به دشواری قورت می‌دهد.

ـ ش... شما؟

غریبه، همان مرد لاغر و مردنی که نیم ساعت پیش، زیر درخت اقاقیا نشسته بود، بقچهٔ کوچکی را که زیر بغل زده، بر زمین می‌اندازد و در آستانهٔ در می‌نشیند).

به ویژه، در نظر داشته باشید که مرد غریبه، بروشکی را خوب می‌شناسد. اما نویسنده، برای آشنایی با او، عینك به چشم می‌زند!

(بی جا نیست که در همینجا به نمونه‌ای از طنز گزندهٔ شیرزادی اشاره شود، بروشکی در جستجوی عینکش است که... مثل آدمی که در خواب راه می‌رود، روی پاهایش چرخی می‌زند و می‌رود و به تأنی پشت میزش می‌نشیند. اما انگار روی سوزن نشسته باشد، از جا می‌پرد.

ـ اوه...!

سیخ و خدنگ می‌ایستد و کورمال سطح صندلی را دست می‌کشد

ـ عجب! عینکم...

عینك را با انگشتان لرزان می‌گیرد و بالا می‌آورد و به چشم می‌زند.

ـ عجب... نشکسته!)

مرد غریبه با گفته‌ها و کردارش، در خلوت خانهٔ بروشکی، به سرعت به جای و جایگاه خود می‌رسد. مرد غریبه، آشنا، همدم و شخصیت اصلی داستانهای (پارسنگی) نویسنده است. حال که پارسنگی خودکشی کرده، او آمده است تا از بروشکی، راه و چاره‌ای بجوید و بیابد. می‌گوید (... چه کنم؟ می‌دانید... به آخر خط رسیده‌ام... شاید بتوانید کمکم کنید. راه به جایی ندارم....)

... و اما پارسنگی و بروشکی. آنها شاید ادامهٔ همدیگر هستند. گرچه من بر این باورم که این دو نویسنده، دو چهرهٔ یك وجودند. زیرا، صرف نظر از شباهتهای صوری و ظاهری زندگانی آنها، مثل نابسامان بودن وضع اقتصادی و مالی هر دو، مرد غریبه (قهرمان داستانهای پارسنگی، که در دگرگونی اندیشه‌های نویسنده، هر لحظه به شکل و نقشی در می‌آید) بر شباهتهای معنوی، شباهت در اندیشه‌ها، افکار و گفته‌های پارسنگی، و بروشکی، بارها تأکید دارد فی المثل... (غریبه نیم خیز می‌شود

ـ آه... عجب! چرا گریه می‌کنید؟

ـ گریه؟ نه، نه، گریه نمی‌کنم... نه...

غریبه، دلواپس و درمانده می‌نالد

ـ ای داد و بیداد... درست مثل مرحوم پارسنگی، در تاریکی و تنهایی گریه می‌کنید...) و حتی خود بروشکی نیز، این شباهت زندگانی خود و مرد غریبه و پارسنگی را باور دارد که می‌گوید... (متأسفم واقعاً متأسفم... برای شما، برای پارسنگی و برای خودم. پارسنگی، شما، من... و... از نسلهای تباه شده‌ایم... تمام!)

آری، اینها همه، چهره‌های مختلف یك وجودند و آن، همانا، وجود عاصی و سرگردان انسانی است که بیگانگان، سرکوبش کرده‌اند و زندگانیش، در مدار بسته و مأیوس گرسنگی جسم و جان می‌گذرد.

انسان بی کار ـ و نه بی کاره ـ که در میدان، در کنار انبوه عمله‌ها، دم افتاب زمستان چرت می‌زند و آنگاه، در آن میدان آذین بندی شده، صدای لوس خوانندهٔ زن سیر و پر خورده‌ای پخش می‌شود که همه رنجهای بشری‌اش، رنج بردن از بی اعتنایی فاسق شکم گنده‌ای است که صد البته (ملوس است و یك جوری است، جونی!)

پس بیهوده نیست که نویسندهٔ چنین جامعهٔ شاه ساخته‌ای، از شورش شروع می‌کند و آنگاه که سران شورش را نیز، فاسد می‌بیند به یأس می‌رسد و سرانجام در افیون و مشروب پناهی می‌جوید.

پارسنگی، هربار، به ترتیب عکسهای گورکی، کافکا و سرانجام همینگوی را بر دیوار اطاق خود بر می‌افرازد و فرو می‌آوردشان.

نویسندهٔ این چنین جامعه‌ای، آنگاه به فکر ریشه‌های اصلی و اصیل فکری و فرهنگی خویش می‌افتد که دیگر دیر شده است و از آنها چیزی در نمی‌یابد. همچون پارسنگی که (...مضحکهٔ غمباری بود! می‌خواند و مویه می‌کرد، می‌خواند و ضجه می‌زد... با سنگین‌ترین غمهای طاقت‌شکن دنیا می‌گفت: می‌خوانم و نمی‌فهمم... نمی‌فهمم! می‌خوانم: «بشنو از نی...» اما نمی‌فهمم، نمی‌فهمم... خاموش شده‌ام... وای... وای بر من!)

از اقاقیا شروع کردیم و مایلم که بررسی این داستان زیبا را با اقاقیا به پایان برسانم.

اقاقیای غمبار روئیده در جلوخانهٔ بروشکی، که به نظر و گمان او، روح و جان خیابان است. اقاقیا... که پارسنگی، مرد غریبه را به شاخه‌های آن به دار می‌آویزد... اقاقیا... که سرانجام می‌سوزد، سرکش و تند، تا نویسنده و غریبه را گرمایی بخشد.

... شیرزادی، از معدود نویسندگانی است که به حد و حدود رندی حافظ رسیده است. او ژرف نگری است که رندانه می‌نویسد. در این داستان، شیرزادی برای موضوع و مضمونی غمبار، لحن و بیان طنز را برگزیده است و همین، داستان را بسیار دلنشین می‌دارد.

جان اشتاین بك، در بارهٔ موشها و آدمها گفته بود که می‌خواستم داستانی بنویسم که نمایشنامه نیز باشد. غریبه و اقاقیا، در جشنوارهٔ بین المللی ونزوئلا، جایزهٔ نخست نمایشنامه نویسی را دریافت داشت.

از جانب خودم و شما به شیرزادی می‌گویم که: ای پهلوان عرصهٔ ادب، دمت گرم و دلت خوش باد.

● گفت و شنودی با قربانعلی اجلّی دربارهٔ خوشنویسی و «نقاشی ـ خط»

درملتقای هنرسنّتی وجدید

● م ـ پروهان



○ دیدار خط نگاره‌های قربانعلی اجلّی (واثق) در نگارخانهٔ سبز و نوشتن یادداشتی بر آخرین دستاوردهای هنری او، بهانهٔ این گفت و شنود شد.
نگارنده، از بین قالبهای نگارش، شیوهٔ گفت وشنود را نمی‌پسندد. نه از آن رو که اهل بگو مگو نیست. بلکه بدان سبب که غالباً هاله‌ای از ابهام و پندار بر فضای گفت و شنود سایه گستر است.

اما تماشای خط نگاره‌های «اجلّی» و سپس دیدار او با آن سادگی و صفای روستایی (و بگویم:) درویشی و قناعت، مرا به شوق آورد. با او به گفت و گو نشستیم. در او نه از خودشیفتگی و خودمحوری‌های هنرمندانه(!) نشان دیدیم و نه از خودباختگی‌های روشنفکرانه!

درویشانه آمد، با لبخندی کودک‌وار برلب. تنها کشکولی کم داشت و خرقه‌ای و من تشایی و هو حق زدنی! باری، این شد که وسوسهٔ طرح چند پرسش و شنیدن پاسخ آنها، تمامی قول و قرارهای راقم این سطور را [با خودش؟] بر هم زد.

... گفت و شنود با «قربانعلی اجلّی» را پس از مقدمه‌ای ـ ضروری ـ می خوانید.

● هنوز بسیارند کسانی که تحّول در ساختار سنّتهای خوشنویسی را روا نمی‌دانند و برحفظ اصالتهای کهن پای می‌فشرند. زنده یاد سهراب سپهری در نوشتاری ژرف و شگرف، از خوشنویسانی یاد می کند که حرمت خط را وانهاده‌اند. «با خط، نه کتابی می کنند، نه کتابه‌ای...»:

«خط نویسانی دیدیم که بیهودگی پیشه خود دریافتند. از سرتلخی، عصمت خط دریدند: کاغذ را رها کردند و بربوم نقاشی نوشتند و نوشته را به قاب آراستند و با خود به تماشاگاه همگان بردند و این چنین، حیای همیشگی صنعت به باد رفت. فحشاء خط آغاز شد.»

و همچنان از زبان سهراب می خوانیم که:
«خط در کتاب بود؛ به صفحهٔ کاغذ بود: پیک مفاهیم بود و رسول معانی. با خط رسالتی والاتر بود: محمل کلام آسمانی بود. قرآن را به بر داشت. به روزگار ما (امّا) خطّاطی سرگرمی است. بر پیشانی خط، طراوت اکنون نیست. غبار خستهٔ سنت است. با خط نه کتابی می کنند، نه کتابه‌ای. خط رمز عبادت ندارد: چون کتابت مونس طاعت نیست. خط نه از سرنیازی به هم می رسد؛ نه در پی دردی، نه از زیادت شوری...»

امّا از آن سوی، چه بسیارند خوشنویسانی که «غبار خستهٔ سنت» را بر «پیشانی بی طراوت خط» بهانهٔ شکفتن «سنتهای فرسودهٔ خوشنویسی» کرده‌اند و برآنند تا ضمن حفظ ارتباط با گذشتهٔ تاریخی ـ فرهنگی خود، به خلق آثار ارزشمندی بپردازند که با داشتن عناصر فرهنگی نیرومند، کار را از درون اثر تضمین کند. اینان «نقاشی ـ خط» را چاشنی و یا ضمیمهٔ نقّاشی نمی خواهند و دامن خط را به پیرایهٔ مدرنیسم کاذب آلوده نمی کنند.

چهره‌هایی چون زنده‌یاد رضا مافی، فرامرز پیلارام، محمداحصایی، حسین زنده رودی، جلیل رسولی و قربانعلی اجلّی از این جمله‌اند.
این گروه، پیش از آنکه به «نقاشی ـ خط» روی آورند، به آموختن خوشنویسی پرداخته‌اند و در این زمینه سرآمد روزگار خود شده اند. بدین ترتیب، در کنار جسارت در شکستن سنتها، اصالت را وانگذاشته‌اند و سنّت شکنی را دستاویز سنّت گذاری کرده اند.

اجلّی، به تعبیری سالها دل به محبت استادان خوشنویسی، همچون استاد ابراهیم بوذری، استاد علی اکبر کاوه، استاد سید حسین میرخانی، استاد سیدحسن میرخانی، استاد حاج طاهر خوشنویس و استاد احمد نجفی زنجانی گرم داشته است و بیش از آنکه شیفتهٔ مدرنیسم در عرصهٔ خوشنویسی و نقّاشی باشد، پاسدار ارزشهای اصیل ملّی است.
در بیشتر آثار او، آمیزه‌ای از خط و نقّاشی با رنگها و طرحهای بدیع، به صورت مجموعه‌ای در یادماندنی به نمایش گذاشته شده‌اند.
اگرچه او از خطوط نستعلیق، نسخ، ثلث و ریحان بهره می گیرد. امّا در نهایت، با الهام از شیوهٔ سیاه مشق، از تکرار کلمات در ردیفهای معیّن، سود می جوید و با افزودن رنگ و سایه روشن به آثار خود، بُعد تازه‌ای می بخشد. اجلّی بر آن است تا بیننده را به ژرفای مفاهیم و معانی نهفته در شعر رهنمون شود. توانمندی او در ترکیب حروف و جابجایی کلمات و گردشهای بدیع قلم به راستی تماشایی است.
آثار اجلّی در آخرین تحلیل، فضایی بومی و سنّتی ایجاد می کند و جلوه‌هایی از هنر و سنتهای اصیل ایرانی را در ذهن تماشاگر می گسترد. گستره‌ای از خط و طرح و گردشهای پرخرام قلم با رنگهای شرقی آشنا

و نگرشی که گویی از قالب اعراضی می‌گذرد و به ژرفای جوهر اشیاء، ره می‌گشاید.

اجلّی توانسته است با الهام از سنّتهای خط و خوشنویسی، آثاری بدیع خلق کند که ضمن بیان ارزشهای اصیل سنّتی، معرّف تجربه‌های تازه در قلمرو خوشنویسی نیز هست. به طوری که گویی اجلی در ملتقای هنر سنتی و مدرن خیمه زده است. یکی از ویژگیهای آثار او گرایش آشکار به «فرهنگ اسلامی» است. مضامین انتخابی او غالباً از باری عرفانی برخوردارند که همراه با سایر نمادها و مضامین شرقی، به آثار او تشخص می‌بخشند.

عنصر ریتم در آثار اجلّی به خوبی مشهود است. تکرار حروف و ترکیب بندیهای ویژه، به ریتم و هماهنگی آثار او کمك فراوانی می‌کند. گرایش به سادگی در آثار اجلّی، وجههٔ مشخصهٔ او با سایر هنرمندانی است که گوشهٔ چشمی هم به نقّاشی ـ خط دارند. اجلی ظرفیتهای حروف را می‌شناسد، از این رو بی‌آنکه به آناتومی حروف لطمه وارد آورد، با بهره‌گیری از شکل‌پذیری حروف و جابجا کردن و تغییر شکل آنها، ترکیبهای تازه‌ای پدید آورده است. حاصل کلام: اجلّی را به جرأت می‌توان یکی از پیشگامان شیوهٔ نقّاشی ـ خط به شمار آورد.

□ به عنوان مقدمه‌ای بر این گفت‌وگو، به گذشته برگردیم تا به اختصار، زمینه‌ها و انگیزه‌هایی که شما را به سوی هنر کشاند، از نظر بگذرانیم. چطور است تصویری از دوران کودکی و مراحل آغازین تلاش و جستجوی خود به دست دهید.

■ دوران کودکیم را در خانواده‌ای پرمهر، در طبیعت سرسبز و خرّم «میانه»، دور از هر درد و رنجی سپری کردم. زادگاهم میانه، با باغهای باصفا و درختان سر به فلك کشیده‌اش دوران کودکیم را در خاطرم زنده می‌کند. عطر پونه‌های وحشی و کاکوتیهای معطّر دامنهٔ کوههای پیرامون میانه، هنوز پس از ۵۲ سال دوری از آن دیار، در مشامم تازه است. ناگهان به دوران کودکی باز می‌گردم که همراه با برادر بزرگتر و دوستانم در روزهای تعطیل به دشت و صحرا می‌رفتیم و روزها را تا غروب آفتاب به بازی می‌گذراندیم. پشتِ خانهٔ ما باغ بزرگی بود پر از میوه‌های فراوان، با دیوارهای کوتاه و کاهگلی و پرندگان خوش‌الحانی که با ترنّم روحنواز خود و عطر دل‌انگیز شکوفه‌های درختان در هنگام بهار و بوی نم‌نم باران مرا از خود بیخود می‌کرد. من در آن زمان، در عالم زیبای دیگری سیر می‌کردم. خوب یادم هست در هنگام غروب خورشید، به پشت بام خانه‌مان می‌رفتم و رنگ طلایی ـ نارنجی خورشید را که با طبیعت زیبا وداع می‌کرد، از لابلای درختان تماشا می‌کردم.

منظرهٔ غروب آفتاب به اندازه‌ای در من تأثیر می‌کرد که به سوی قلم و کاغذ می‌شتافتم و دربارهٔ آن شروع به نوشتن می‌کردم و گاهی هم این حالت زیبا را به تصویر می‌کشیدم. از کودکی شیفته و دلباختهٔ طبیعت بودم. ساعتها در برابر زیباییهای طبیعت، مات و مبهوت می‌ماندم. به طوری که دیگر زبان و قلمم از بیان و توصیفش عاجز می‌ماند. بنابراین به آثار شاعران و نویسندگان ایرانی و خارجی پناه می‌بردم و مطالعه می‌کردم تا شاید بتوانم دربارهٔ آنچه از ذهنم می‌گذرد، مطالبی بنویسم؛ تا این که با آثار و اشعار استاد شهریار و رهی معیّری و علی اشتری (فرهاد) و استاد نظام وفا آشنا شدم. از میان آنها مطالب مورد علاقهٔ خود را یادداشت می‌کردم و در فرصتهایی مناسب، دوباره به مرور آنها می‌پرداختم.

□ تحصیلات خود را هم در میانه گذراندید؟

■ تحصیلات دورهٔ ابتدایی را تا دورهٔ اول متوسطه در میانه گذراندم. پس از آن به تهران آمدم و در دبیرستان رازی تهران به تحصیلاتم ادامه دادم. سپس وارد دانشگاه هنر شدم و در سال ۱۳۵۲ با درجهٔ فوق لیسانس در رشتهٔ معماری داخلی، فارغ‌التحصیل شدم. از همان سالها بود که مرا به عضویت هیأت علمی دانشگاه دعوت کردند و در دانشکدهٔ هنرهای تزئینی (دانشگاه هنر فعلی) به تدریس شیوه‌های گوناگونِ خط فارسی و طرّاحی حروف در رشتهٔ گرافیك پرداختم.

از آن زمان تاکنون در دانشگاهها و تربیت معلم هنر و دانشگاه آزاد و همچنین به توصیهٔ استادان بزرگوارم، استاد حسن میرخانی، استاد حسین میرخانی و استاد زنجانی، در انجمن خوشنویسان ایران تدریس می‌کنم.

□ چه انگیزه‌ای شما را به سوی خوشنویسی کشاند؟

■ در زمان کودکیم، محیط آموزشی شهر میانه بسیار قابل توجّه بود؛ زیرا معلّمان، دانش‌آموزان ساعی را در هر زمینهٔ آموزشی تشویق می‌کردند. فراموشم نمی‌شود: یك روز خانم معلّم کلاس دوم ابتدایی، مرا که شاگردی ممتاز بودم، در زمینهٔ خوشنویسی تشویق کرد و دفتر دیکتهٔ مرا که با خط خوبی نوشته بودم به کلاسهای دیگر برد و به شاگردان دیگر هم نشان داد. این تشویق، انگیزه‌ای بود تا در زمینهٔ خوشنویسی علاقهٔ بیشتری نشان بدهم و از آن پس می‌کوشیدم تا مشقهایم را با دقت بیشتری خوشنویسی کنم. علاوه بر خوشنویسی، با عشق و علاقه به نقّاشی نیز می‌پرداختم.

دوستان، آشنایان و معلمانم همه از خوش خطی من تعریف می‌کردند، ولی این حرفها مرا راضی نمی‌کرد و می‌کوشیدم تا خطم بهتر شود. به همین منظور به کلاسهای آزاد خوشنویسی روی آوردم و تحت تعالیم استادان ارزشمند به آموزش خوشنویسی پرداختم.

□ پس بجاست از استادان خود یاد کنید...

■ استادان من در خط، استاد ابراهیم بوذری، استاد علی اکبر کاوه، استاد سیدحسین میرخانی، استاد سیدحسن میرخانی و در خط نستعلیق، استاد ابراهیم بوذری در خط تحریری و شکسته، استاد حاج طاهر خوشنویس و استاد احمد نجفی زنجانی در خط نسخ قرآنی و ثلث بوده‌اند.

□ دربارهٔ خط و خوشنویسی فراوان سخن رفته است. پاره‌ای آن را در شمار «هنرهای تجسمی» آورده‌اند و گروهی آن را از جمله «فنون» دانسته‌اند. گرچه این بحث اندکی کهنه می‌نماید؛ با این حال بدنیست از منظری دیگر به آن نظر افکنیم. شاید به این مقوله پرتوی تازه افکنده شود.

■ خوشنویسی حرفه‌ای است که علاقمندان به آن می‌پردازند و در واقع باید بگویم که یك نوع تربیت دست است. رشته‌ای که می‌توان از آن فارغ‌التحصیل شد و نمی‌توان عنوان هنر را به آن اطلاق کرد؛ زیرا دامنهٔ هنر که همان خلاقیّت است، بسیار وسیع است. ما هرگاه فراگیری خواندن و نوشتن را هنر بدانیم، خوشنویسی را هم می‌توانیم هنر بدانیم؛ مگر زمانی که انسان پس از طیّ مراتب و با خدمت گرفتن عناصر حروف و کلمات بتواند به **«نقوش زیبای جدید تصویری خط»** برسد که پیش از آن، کسانی دیگر کشف و ابداع نکرده باشند. وگرنه، صرفاً نوشتن «الف» به بلندی سه نقطه و «ب» به طول پنج نقطه و اتّصال آنها به یکدیگر که حدود هفتصد و پنجاه سال پیش انجام شده است: چه هنری می‌تواند باشد؟ بخصوص تازگیها، خوشنویسی عنصر مؤثری در خدمت چاپ و انتشارات شده است که با یاری گرفتن از تذهیب، تشعیر، مینیاتور، کاغذ مرغوب، صحّافی و جلدسازی، در اختیار علاقمندان گذاشته می‌شود.

□ از دیدگاهی، شاید بتوان جمع هردو جنبه را پذیرفت. یعنی «خوشنویسی» را مرکز تلاقی «هنر» و «تکنیك» دانست. همچنان که معماری (رشته تحصیلی شما) را می‌توان آمیزه‌ای از هنر، تکنیك و ریاضیات دانست.

■ تعدادی از خوشنویسان معاصر که تحت فشار منگنهٔ تورّم اقتصادی و با جاذبه‌های رفاه مادّی هستند، به «خوشنویسی»(۱) از جنبهٔ اقتصادی نگاه می‌کنند. خوشنویسی که ناچار است برای گذرانِ زندگی، وقت و حتّی هستی خود را صرف کند تا صرفاً آثارش را به چاپ برساند؛ نمی‌تواند انگیزه‌ای برای شناخت «هنر» داشته باشد.

□ با توجه به خصوصیات خوشنویسان، آنها را معمولاً افرادی منزوی و گوشه‌گیر می‌دانیم. آیا دلیل خاصّی دارد؟

■ فکر می‌کنم این حرف دربارهٔ خوشنویسی کاملاً صدق می‌کند. افراد خوشنویس بیشتر افرادی منزوی و گوشه‌گیر هستند و شاید ضرورت، چنین ایجاب می‌کند.

□ آیا واقعاً این حکمِ کلّی را می‌توانیم بپذیریم که هنرهای سنتی ایران، باعث انزواطلبی می‌شود؟ و اگر چنین است، این انزواطلبی دارای چه معنا و مفهومی است؟ آیا باید آن را نوعی دور شدن از مسیر تعادل روحی و روانی پنداشت؟

■ به نظر من هرکار دقیق و ظریفی، نیاز به گوشه‌گیری و انزوا و آرامش و تمرکز اعصاب و ذهن دارد و باید هم چنین باشد. حتّی این مهم در مورد شعر و نثر نیز مصداق دارد. شاعر هنگام سرودن شعری، منزوی و پنهان است هرچند در میان جمع باشد.

□ خوشنویسی در کنار دیگر هنرها، پس از پیروزی انقلاب اسلامی چه راهی را پیموده است؟

■ خوشنویسی در کنار هنرهایی مانند موسیقی، نقاشی، تذهیب، مینیاتور، معرّق، منبّت، قالیبافی، گلیم، خاتم، قلمزنی، سفالگری و... سیرتکاملی و اشاعه غیرقابل وصفی را داشته است و آموزش خوشنویسان، بیشتر در زمینهٔ نستعلیق و شکسته و نسخ و ثلث مبین این گفتار است و همه را مدیون ارزشگذاران محترم انقلاب اسلامیمان هستیم.

□ مهمترین و شاخصترین خطوط ایرانی از نظر شما کدامند؟

■ خط «نستعلیق» که میرعلی بن حسن تبریزی

آن را در نیمه دوّم قرن هشتم ابداع کرد و یکی از بزرگترین افتخارات هنری آذربایجان به شمار می آید. او تاکنون پیروان فراوانی داشته است و استادان صاحب نامی چون **میرعلی هروی، مالك دیلمی، میرعماد سیفی قزوینی، میرزا غلامرضا اصفهانی، میرزا محمدرضا کلهر کرمانشاهی، میرحسین عمادالکتاب، ابراهیم بوذری، علی اکبرکاوه، حسین میرخانی، حسن میرخانی، حسن زرین خط** و صدها کاتب دیگر نیز از میرعلی تبریزی واضع خط نستعلیق پیروی کرده اند.

□ **دربارهٔ خط نستعلیق گفته اند که این خط، «عروس خطها» است. دیدگاه شما نسبت به این خط چیست؟**

■ هرخطی در آغاز به منزلهٔ عروسی زیباست، ولی هیچ عروسی در عالم هنر پس از گذشت قرون متمادی نه تنها نمی تواند زیبایی خود را حفظ کند، بلکه احتمالا و یا بعضاً به عجوزه ای تبدیل می شود. [شاید این تعبیر درست نباشد اما نستعلیق نشان داده است که] گاهی عجوزه ها زیبا و قابل تحمل اند. شاید خطّ نستعلیق، این عجوزه، عروسی قابل تحملّ و زیبا برای هزاران داماد آینده باشد.

□ **آقای اجلّی، در مثل، مناقشه نیست، اما گمان نمی کنم که قدمت خطّ نستعلیق چیزی از شکوه و زیبایی آن کاسته باشد. حتّی برعکس، گذشت زمان برکمال و ملاحت آن افزوده است. امروز، خطّ «نستعلیق» از صافی زمان گذشته و الماس وار برنگین ذوق و پسند ملّی نشسته است. آیا واقعاً فکر می کنید این خط قابلیتهای آغازین خود را از دست داده است؟ آیا واقعاً این خط ـ چنانکه گفتید ـ به «عجوزه»ای قابل تحملّ برای دامادهای کج سلیقه تبدیل شده است؟**

■ خود شما گفتید که در مثل مناقشه نیست! هست؟!

□ **از تجربه های اخیر و فحوای کلام شما برمی آید که چشم انتظار تحوّلی اساسی در ساختار خط و خوشنویسی هستید. نظر شما دربارهٔ تحوّل در هنر خوشنویسی چیست؟**

■ پرواضح است که هر دوره ای با تحوّل ادبی و موسیقی و نقّاشی و خط همراه است ولی می بینیم که متأسّفانه، در این دوره به این امر مهمّ، توجّهی درخور نشده است. ضرورت تاریخ ایجاب می کند که خط و خطاطی متحوّل شود و باید این تحوّل، توسط اساتید متخصّص صورت پذیرد، نه به وسیلهٔ افراد تازه از گرد راه رسیده که موجب خرابی کار و رکود آن می شوند.

□ **آیا این تحوّل می تواند به مفهوم رشد و شکوفایی هنر خوشنویسی تلقی شود؟**

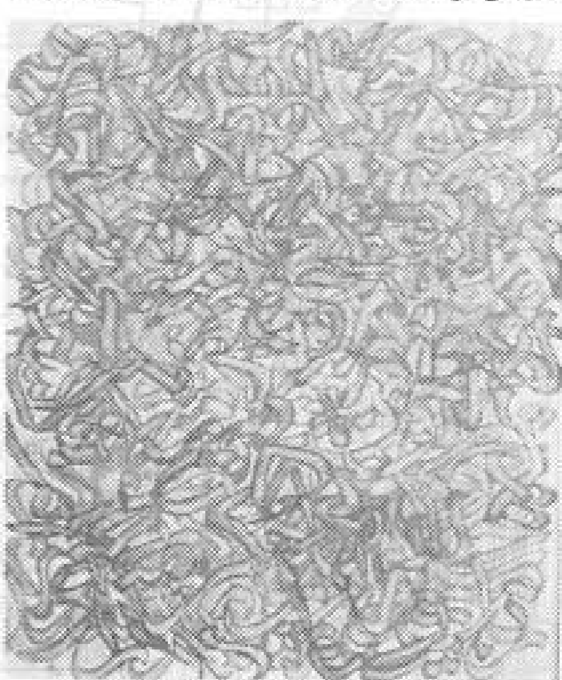
■ البته اگر این تحوّل با مطالعه و توجّه به ضوابط و شیوه های خطوط سنّتی گذشتهٔ تاریخمان صورت بگیرد و تصاویر زیباتر کشف و طرح شوند که بتوانند با ابتدایی ترین ابزار، یعنی قلم نی، تحریر شوند و اصول و قواعدی بر آنها حاکم شود، نه تنها به رشد هنر خوشنویسی کمك خواهد کرد، بلکه به شکوفایی نیز خواهد رسید. تا چه کسی طرح کند و چه کسانی بپذیرند؟ به نظر من، تا زمانی که خوشنویسان ما برای نوشتن از اندیشه و افکارشان استفاده نکنند و به



نوآوری و تازه های شکلها و فرمهای کشف نشدهٔ زیبا و تصاویر دل انگیز خط ایمان و عقیده نداشته باشند؛ تا وقتی که خوشنویسان غیرهنرمند، تکرار مکرّرات بکنند و فقط تصاویر از پیش تعیین شدهٔ خط را جابه جا کنند و تا زمانی که ذهنها، خسته از تکرار مکرّر یك شیوهٔ خط است و تا زمانی که بسیاری از مغزهای خوشنویسان برای اندیشیدن ناتوان و خالی است، چگونه می توان به اعتلاء و رشد خط و خوشنویسی امیدوار بود؟ تکرار مکرّرات تصاویر خطّی که قرنها از عمرش می گذرد و ذهنها از دیدنش خسته شده است، چه افتخار و بالندگی می تواند داشته باشد؟! در تاریخ هنر، همیشه امتیاز هنر با هنرآفرینان. یا ساده تر بگوییم با انسانهای خلاّق است و تاریخ هنر جهان، همواره به این بزرگان بالیده است. به نظر من هنرمندان با ارائهٔ کارهای خلاّق خود، به فرهنگ کشور خویش ارزش و اعتبار می بخشند.

□ **شما سالها به تدریس خط و خوشنویسی اشتغال داشته اید و دارید. نظرتان دربارهٔ «آموزش» این هنر چیست؟**

■ آموزش خط، باتوجّه به اصول و قواعد و شیوه های تعالیم اساتید پیشین و معمّر، که خط را به ما آموخته اند و متأسّفانه هیچیك از آنها دیگردر قید حیات نیستند؛ با همان روش، همراه با نوآوریهای تدریس برای زودآموزی، با سلیقهٔ هر معلّمی ارتباط



می یابد. مسلّم است که در کمترین فرصت می توان کلمات فراوانی را به شاگردان آموخت، مشروط بر این که تکنیك های پیشرفتهٔ آموزشی با فضاهای باز و وسیع آموزشی فراهم باشد.

من درحال حاضر قصد دارم تجربه های سی، چهل سالهٔ خودم را به صورت روشهای تازهٔ تدریس، که تاکنون در هیچ یك از رسم المشقهای رسم المشق نویسان ارائه نشده است، به چاپ برسانم و در اختیار علاقمندان قرار دهم.

□ **به نظر شما هنر «نقّاشی ـ خط» تا چه اندازه در پیشبرد خط و خوشنویسی مؤثر بوده است.**

■ «نقّاشی ـ خط» جستجوی تازه ای است که آغازگر آن **اسماعیل جلایر**، نقّاش و خطّاط است. او آثار ارزشمندی از خود به یادگار گذاشته است. اخیراً هم چند نفر از خطّاطان کار او را تکرار می کنند و به یاری دستگاههای بزرگ نما، اقدام به ارائهٔ کارهای بزرگ خطّی می کنند. به نظر من، تکرار کار دیگران نه تنها هنر نیست، بلکه حتی یك نوع پوچی و خلاء ذهنی خطّاط را برای بیننده القا می کند. دامنهٔ «نقّاشی ـ خط» به قدری وسیع است که هرگز به بن بست نخواهد رسید وراهی است که پایان ندارد و در هر دوره ای جلوه های تازه و بدیعی را با کشف و زیبائیهای تصویری خط و به خدمت گرفتن عنصر رنگ و ابزار دیگرگونه می توان مطرح کرد.

□ **شما تجربه هایی نیز در زمینهٔ تلفیق میان خوشنویسی و گرافیك دارید؛ چطور است که در این گفتگو به مناسبات میان این دو هنر نیز بپردازید.**

■ خوشنویسی از گذشته های بسیار دور با هنر گرافیك پیوند ناگسستنی داشته است و گرافیستهای هنرمند ما، در حفظ ویژگیهای ملّی آن، همواره کوشا بوده اند و تاکنون آثار باارزشی به جامعهٔ هنر گرافیك عرضه شده است که بحث مفصّل و جدایی دارد.

□ **درحال حاضر به چه فعالیتهایی اشتغال دارید؟**

■ مدت بیست سال است که در مدارس عالی و دانشگاههای هنر و یازده سال هم در مراکز تربیت معلّم هنر و انجمن خوشنویسان ایران تدریس می کنم. من سالیان تدریسم را در این مکانهای مقدّس، از بزرگترین افتخارات زندگی خود می دانم. درحال حاضر نیز به آموختن موسیقی مشغولم و ردیفهای آوازی را نیز می آموزم.

□ **تاکنون درچه نمایشگاههایی شرکت کرده اید و ره آورد آنها چه بوده است؟**

■ رشتهٔ تحصیلی من، ایجاب می کرد که هر سال چند بار، کارها و آثار خود را به نمایش بگذارم، یك یا دو بار هم درسال در نمایشگاههای خارج از ایران شرکت می کردم. بدین ترتیب، در نمایشگاههای گروهی در کشورهای انگلستان، ایتالیا، فرانسه، آذربایجان شوروی سابق، ژاپن، ترکیه، کویت و پاکستان شرکت کرده ام و سایر نمایشگاهها همه در ایران بوده که شامل نمایشگاههای انفرادی و گروهی است. ارزیابی ره آورد این نمایشگاهها بسیار دشوار است که شاید بتوان نمود آن را در مطبوعات جهانی و ثبت و انعکاس در آلبومهای هنرمندان معاصر ایران و جهان ملاحظه کرد.

هویزه در سه روز بارانی

● در حاشیه کنگره شعر «نخلهای سرخ» یادواره شهدای هویزه

■ جواد صالحی

سید که گفت می‌خواهیم ۱۶ دی برویم هویزه، بال درآوردم. هویزه؟! یکدفعه به سال ۵۹ برگشتم. مدتها بود و در تب دیدن هویزه می‌سوختم. بی‌هیچ تعارفی. چرا اما، نمی‌دانم. علم‌الهدی غریبی، رندی، و جوانمردی.... و هویزه و من هویزه را پیش ترها تنها از دهان این و آن نوشیده بودم. و «می شود آیا روزی، دید این شهر را» آرزویی بود که هرچند نهفته، اما در دل بود. نمی‌خواهم پریشان ببافم. اما نام زبان سوز هویزه با آن عشقهای آسمانی‌اش که از ذهنم می‌گذرد نمی‌توانم جمعیت خاطر داشته باشم و درست بنویسم. این است که تنها می‌نویسم، هرچند پراکنده، هرچند پریشان.

بین آن روزی که سید مژده داد دیدن هویزه را، تا ۱۶ دی که روز تحقق این وعده شیرین بود، یکی دوماه فاصله بود، و این نگرانم می‌کرد که مبادا دوباره نتوانم ببینم این شهر به اساطیر آسمانی پیوسته را و همه‌اش خدا خدا که اتفاقی تو را از دیدن هویزه محروم نکند.

روزها و روزها می‌گذرند با کشمکش درونی برگزیدن دیدن هویزه و رها کردن کارهای معمولی‌ای که تو را به صورت روزنامه در آورده اند، می‌خواهی از آسفالت‌های نامهربان شهر بگریزی برای یکی دوروز هم که شده، و خسته شده‌ای از اینهمه آدمهای رنگاوارنگی که تنها اختلافشان را رنگ لباسهاشان رقم می‌زند. و اُفت نشسته است از این تمدن دروغین. می‌خواهی به سادگی خاک برگردی. به جبهه، مشهد شهیدان، سمت آسمانی شده زمین. این است که راحت می‌توانی خود را از شهر ببری و برای اندك مدتی هم که شده در فضای لامکانی هویزه و سوسنگرد شناور ببینی.

قرار است بروی شعر بخوانی و بشنوی. کاری که در هرکجای دیگر، هم می‌توان انجام داد. اما خوشحال که این بار غیراز همیشه است، که این دفعه شعر خواندن وشنیدن بهانه‌ای است تا تو را به سال وماه مجاهدت و رشادتهای برادران بزرگترت برگرداند: علم‌الهدی، قدوسی،... و همه ستارگانی که جبده شدند تا روح تازه‌ای در جان انقلاب دمیده شود.

□

ساعت ۲ شب به اهواز می‌رسیم. سید نظام مولا هویزه دبیر کنگره با لبخند همیشگی به اتفاق دوستانی که صبح رسیده‌اند، در سالن انتظار، به استقبال ایستاده‌اند. سلامی و علیکی و بعد هم راه می‌افتیم به طرف هتل، و استراحت تا صبح که قرار است در تالار شهر «اهواز» به یاد شهدای هویزه شعر خوانده شود.

مراسم ساعت ۹ صبح شروع می‌شود. خانواده‌های شهدای هویزه هم آمده اند. ادم در مقابل این خانواده‌ها چه می‌تواند بگوید؟

آنچه از مراسم صبح بیشتر مرا گرفت و در کنگره‌های مشابه از آن خبری نبود، یکی صمیمیت جمع مسئولین و برگزار کنندگان کنگره و بچه‌های مدعو بود که هیچ بونی از رسمیت و تکلف نداشت، و دیگر اینکه صدای گرمی بخش «حاج صادق آهنگران» که هشت سال جنگ را روی سرآدم خراب می‌کرد و تو نمی‌دانستی بخندی، یا بگریی یا مات و مبهوت به نقطه‌ای خیره شوی. اما بچه‌های شاهد هم آمده بودند، بچه‌های پیش دبستانی شاهد که سرود خواندند و شعر دکلمه کردند، در مقابل آنها هیچ نمی‌توانی بگویی جز این که خوش به حال شهداء و فرزندانشان.

□

بعدازظهر راه می‌افتیم به طرف سوسنگرد. قرار است در آنجا هم شعر خوانی باشد. خواب بودم که به سوسنگرد رسیدیم. بیدار که شدم گفتند پیاده شوید. مسئولین شهر به استقبال آمده بودند. سلام، علیك، تعارف‌های معمولی و بعد هم شروع مراسم.

بیرون باران خوشی می‌آمد، حوصله ماندن در سالن را هم نداشتم. این شد که چتر «صادق» را گرفتم و راه افتادم به قدم زدن در شهر.

در سوسنگرد تا دلت بخواهد ماشین کویتی بود و پیرزن ماهی فروش بیشتر، زنها فروشنده بودند، و بیشتر ماهی و سبزی و «میوه‌جات»، سیگار هم می‌فروختند و در آن باران حتی، و چه راحت زنها اگر چه خود را خوب پوشیده بودند و محکم و مردانه به فروش ایستاده بودند، اما نگاه غریبشان جان آدم را می‌سوزاند.

یکی دو ساعت در شهر گشتم. شهر تا حدودی بوی جنگ می‌داد، زندگی اگرچه به روال عادی خود برگشته بود، اما هیئت شهر از وقوع جنگی در گذشته خبر می‌داد. در یکی از خیابانهای شهر هم تانکی حضور خود را به رخ تماشاگران می‌کشید. هرچه گشتم بدون این که ازکسی بپرسم، گلزارشهدای شهر را پیدا نکردم. خیلی دلم می‌خواست به عکس شهدای سوسنگرد نگاه می‌کردم و به قبرهایی که معمولا غریبند. باران می‌آمد و باد، و هوا آنچنان مساعد نبود که به اختلاط با این و آن بایستم. این شد که به نگاه کردن اکتفا کردم، و همه‌اش را در خیابانهای شهر پرسه زدم، تا وقتی که مطمئن شدم مراسم تمام شده و باید به اهوازبرگشت.

□

صبح راه می‌افتیم به طرف هویزه و ساعت یازده به آنجا می‌رسیم. هنوزهم باران می‌آید. قرار است ظهر را در قتلگاه شهدای هویزه باشیم. این است که دیدن شهر را می‌گذارند برای بعد از ظهر و می‌رویم به طرف مشهد...

از ماشین که پیاده می‌شویم خود را از جمع جدا می‌کنم، به قدم زدن در مقتل شهداء و راه می‌روم و می‌گردم بی‌هیچ مقصد و هدف آگاهانه‌ای، و پی چه می‌گردم؟ نمی‌دانم. خاك را نگاه می‌کنم و خود را نفرین.

یاد شهیدانی که در پدر آرمیدند.

یا.... آن پهلوانی‌ها، سترگیها که....

آدم می‌خواهد خودش را تکه تکه کند و غیراز این، چه از دستش برمی‌آید.

به آبی که از میان دشت می‌گذرد، نگاه می‌کنم، چه حالی می‌تواند داشته باشد آدم؟!...

خانواده‌های شهدای ۱۶ دی هم آمده اند. خوش به حالشان، و هر کدام حلقه زده‌اند دور نگاه مهربان عزیزشان. چه می‌گذرد بین پدرها و مادرها و پسرهایشان؟

چه می‌گذرد بین خواهرها و برادرهایشان؟

بعدازظهر راه می‌افتیم به طرف شهر هویزه. هویزه را قبلا از پنجره روزهای هویزه دیده بودم، و حالا خود سید نظام دارد با شیرینی و خلوص دوباره از روزهای تلخ سال پنجاه‌ونه می‌گوید؛ در هویزه بیشتر بوی جنگ می‌آید. چرا؟

هویزه را که دیدم خوشحال شدم، که بیخود نبوده به این قسمت از خاك عشق می‌ورزیده‌ام.

آسمان هویزه البته به رنگ آسمان بقیه شهرها بود، همچنان که خاکش. چرا پس من سنگینی این سمت از زمین را برشانه خود حس می‌کرده‌ام؟!....

از «جمهوری اسلامی» ـ ۸ بهمن ۷۱

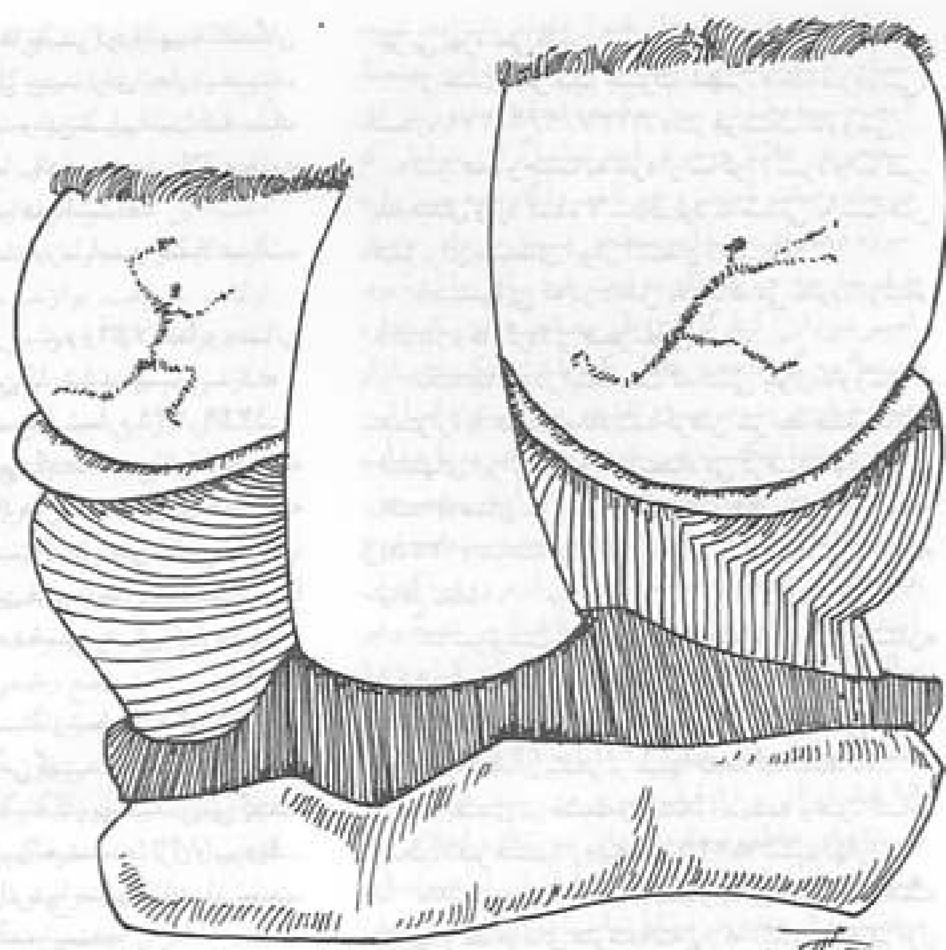


● بررسی فصل‌هایی از تاریخ نقد فیلم در ایران

منتقدان و موج نو سینمای ایران

■ رضا درستکار

■ شناختن فرهنگ جامعه، شناخت حقیقت درون و حساسیت و احساسات آن جامعه است.



در بحث قبل (فصلی از تاریخ نقد فیلم در ایران) به جغرافیای تزیا ایده و عوارض ناشی از نادیده گرفتن این مهم اشاراتی شد. همینطور به نمایش نابهنجار فیلمهای خارجی که در رقابت نابرابر با سینمای ایران، هر دم افزایش یافتند. بی توجهی منتقدان، به فیلمهایی که خارج از حوزهٔ فیلمهای معمول ساخته شدند نیز، تا نیمه دوّم دهه ۴۰ ادامه می یابد. در این دهه، سینما، صنعتی شده است که هر کس را یارای رسیدن به آن نیست و اگرچه سه سرفصل مهم، سینمای جنایی و سرآمد آن ساموئل خاچیکیان، گنج قارون و تبعات آن و آغاز جریان موسوم به موج نو اتفاق می افتد. ولی همچنان غایبان اصلی، منتقدان هستند که یا درباره سینمای ایران نمی نویسند و یا اگر هم می نویسند با تکرار مکرر همان عبارات مستعمل و کلیشه ای به تکفیر این سینما مشغولند. اما اواخر دهه ۴۰، با حضور پرویز دوایی و یکی دو تن دیگر از همفکرانش، فصلی از مؤثرترین حضور منتقدان در تاریخ سینمای ایران رقم می خورد. و بعد...

□□□

در سالهای دهه ۱۳۴۰ که به دنبال افزایش قیمت نفت، دوران تازه ای از رشد سرمایه‌داری در ایران آغاز شده است. فاصلهٔ شهر و روستا و تمرکز ثروت در چند شهر بزرگ، موجبات مهاجرت روستاییان به شهر را فراهم می کند.

از سوی دیگر اعلام به اصطلاح اصلاحات ارضی، رویدادی است که بزودی تأثیرش را بر هنجارهای اجتماعی می گذارد و به تبع آن بازتابی هم در سینمای ایران دارد. بطور مثال مجید محسنی (نمایندهٔ دورهٔ بیست و یکم مجلس شورای ملّی) که در فیلم بلبل مزرعه (۱۳۳۶) از آشتی بین فئودال و رعیت سخن گفته است، در آستانه اصلاحات ارضی در سال ۱۳۴۱، با مایه گرفتن از یك داستان واقع گرایانه، در جهت مصالح ممیزی روز، پرستوها به لانه باز می گردند را می سازد که در آن، ارباب، موجودی منفی و غیرقابل تحمل تصویر شده است و به اضمحلال مدیریت سنتی روستا، در راستای مناسبات تازه اشاره دارد. و یا در فیلم صفرعلی (۱۳۳۹ ـ سعید نیوندی)، ارباب، قصد کمك به روستایی را دارد. اما ارباب فیلم زبون بسته (۱۳۴۴ ـ نصرت‌الله وحدت) به ناموس روستایی نظر دارد. و در واقع نشان دادن ارباب ظالم در فیلمهای این دوره، یك حربه تبلیغاتی مُدروز است و بر تأثیر جریانات مختلف سیاسی ـ اجتماعی دلالت می کند. سینمای ایران در این دوران با ضعف‌های اساسی روبرو می شود، چون دیگر ارکان نظام که دچار ضعف بنیه اقتصادی، سیاسی و حتی ملی است؛ سیطرهٔ استضعاف فرهنگی هم تقریباً بر کل سیستم فیلمسازی سایه می افکند و به همین دلیل، تجربه‌های خارج از حوزه متعارف سینمای فارسی به شکست می انجامد. و امکان فیلمسازی را از کارگردانش سلب می کند. اتفاقات غافلگیر کننده که موجب تغییر جهت در روند فیلمسازی هستند نیز به همین دلیل، چند صباحی دیگر، به کلی ورشکسته و مذموم قلمداد می شوند، چرا که ریشه‌ای و اساسی نیستند. نگاه کنیم به گنج قارون (۱۳۴۴ ـ سیامك یاسمی) که به لحاظ توفیق تجاری، نقطه عطفی در تاریخ سینمای ایران به حساب می آید و تا مدتی به یکه تازی سینمای هند پایان می‌دهد. اما رویکرد و تقلید بی اندازهٔ فیلمسازان وطنی از فیلم، سالها موجب آسان سازی و سهل انگاری و ابتذال است. در این ایام منتقدان فیلم هم که دیگر حضور ندارند، زیرا مدینهٔ فاضله‌اشان را جای دیگری جستجو می کنند و گاهی اگر مطلبی هم درباره سینمای ایران بنویسند، عاجز از هرگونه حلاجی دقیق و منطقی هستند. این دوران بیش از هر زمان دیگری و از هر کشور صاحب سینمایی و هر نوع فیلمی در سینماها به نمایش درمی آید و تعدادی از سینماهای ممتاز در اختیار مطلق نمایش فیلم‌های فرنگی هستند.

با ظهور ساموئل خاچیکیان، کالبد سینمای ایران، جان تازه‌ای می گیرد. از اواسط دهه‌ی ۳۰ که برای

■ مسلم است که منتقد یا روشنفکری! که دست از تقلید و سطحی نگریستن بر مسائل پیرامون برنداشت و عناصر تفاهم آمیز و آشنای روح غالب بر فرهنگ خود را درنیافت، هم از بام سینمای فارسی می افتد، هم مردم را از قطب روشنفکری می هراساند.

اولین بار تماشاگران سینما با فیلم **چهارراه حوادث** (۱۳۳۴) و با تم فیلمهای جنایی آشنا شدند. دست کم یك دهه، با تبض این نوع سینما [سینمای جنایی] پیش آمدند. **توفان در شهر ما** (۱۳۳۷)، **فریاد نیمه شب** (۱۳۳۹)، **یك قدم تا مرگ** (۱۳۴۰)، **دلهره** (۱۳۴۱) و **ضربت** (۱۳۴۳) دلالت بر نام کارگردان باذوق و توانایی دارند که هیچگاه، آنگونه که شایسته اش بوده است، مورد نقد و داوری قرار نگرفت و همواره در مظان اتهام تنگ نظران بود! بطور مثال در **فریاد نیمه شب** که در نگاهی دوباره برای زمان ما نیز فیلمی خوش ساخت و منسجم است. فیلمساز براحتی از پس موضوعی تودرتو برمی آید و با سامان بخشیدن به ماجراها در زیرزمین یك کافه، وحدت مکانی خلق می کند که در سینمای ایران کم سابقه است. جالب آنکه فیلم مملو از وقع نهادن به ارزشهاست. خصوصاً پای بندی قهرمان فیلم به اخلاق - اگرچه مایه تکرار شده اهم آثار این فیلمساز است - اما موضوعی قابل اشاره در بستر موضوعهای سخیف و کپیه برداری معمول از فیلمهای هندی، در این سالهاست. اما برای خاچیکیان و سینمای جنایی، بعدها که **گنج قارون** می آید، جایی وجود ندارد و این، شرایط است که حرف اول را می زند: خاچیکیان در مصاحبه با ستاره سینما، شماره ۲۲۸، سال ۱۳۳۸: «کمبود سینمای ملی ایران، در عدم توجه مقامات مسئول و دخالت اشخاص ناوارد در کار فیلم می باشد. بعلاوه شرایط نامساعد و کج سلیقگی تماشاگران محترم!»

در مصاحبه با تهران اکونومیست، شماره ۵۸۷، ۱۳۴۴/۳/۱۵: «بدبختی من در اینجاست که در فیلمهایم اگر رقص و آواز بگذارم، [منتقدان] اعتراض می کنند و اگر هم نگذارم باز می گویند فیلم شما، فیلم فارسی نیست. [منظور تقلید از فیلم خارجی است] و بنده اینجا سر دوراهی قرار گرفته ام!»

در مصاحبه با فیلم و هنر، ۱۳۴۶ و در پاسخ به این سئوال که چرا تغییر رویه داده اید: «بعد از نمایش سنگام بطور کلی سلیقه ها تغییر کرد و تهیه کنندگان که همیشه در تعقیب عوامل جدید برای تجارت هستند، بدان سو، روی آوردند. و این مسلم است که یك کارگردان هرچه روی مایه های مورد علاقه خود پافشاری کند، توفیقی نخواهد داشت.»

در مصاحبه با روزنامه اطلاعات، ۱۳۴۸/۷/۲۴:

«من از بیست به صفر رسیدم و آنها که مایه چندانی نداشتند و به غلط وارد این کار شدند، بیست شدند!»

در مصاحبه با ستاره سینما، شماره ۷۴۱، ۱۳۴۹:

«حدود یکسال پیش بود که صاحب یك کارخانه به من مراجعه کرد و با هشتاد هزار تومان پول نقدی که روی میزم گذاشت، خواست تا برایش فیلمی بسازم، اما شرطش این بود که این فیلم ماجرای یك قصاب با معرفت باشد که باید کلاه مخملی به سر بگذارد و یکه و تنها با همه طرف شود!»

در مصاحبه با ستاره سینما، شماره ۳۰۳، ۱۳۵۵:

«تهیه کننده ها به من می گفتند: دوربینت را بردار و برو توی کوچه، ببین بقیه چه کار می کنند... می گفتند نور عمیق یعنی چه؟ یك نور تخت بده، بزن و برو!؟... در ایران عوض کردن ژانر در اختیار فیلمساز نیست، بلکه دست مردم و تهیه کننده است.»

«محمد تهامی نژاد» در کتاب سینمای رویاپرداز ایران می نویسد: «سینمای ایران در وابستگی کامل خود به صنعت غرب در عرصه های داخلی مبتنی بر قانون عرضه و تقاضا عمل می کرد، گرچه نارو بودش را وضع سیاسی حاکم تعیین می کرد. ولی تضمین موفقیت اش در بازار مصرف داخلی با مردم بود.» و همین مهم باعث کنار رفتن عناصر لایق و حذفشان از عرصه های فیلمسازی می شد. گواینکه پیش از این از بازتاب ظهور نیروهای جدید در عرصه فرهنگ و سینمای کشور سخن به میان آمده است و ذکر نکاتی نیز بی فایده نیست.

در سال ۱۳۳۷ با ساخته شدن فیلم **جنوب شهر**، کارگردان تحصیل کرده و با استعداد دیگری به جمع خانواده سینمای ایران می پیوندد. که بخاطر حضور در هیئت ژوری چندین جشنواره معتبر و نوشتن نقد و مقالات سینمایی در روزنامه ها و مجله های پاریس و حضور و فعالیت در مجامع فرهنگی، از فرهنگ سینمایی بالایی برخوردار است. **فرخ غفاری** بانی و پایه گذار کانون فیلم و از اولین کسانی است که برای شناساندن سینما در این دیار تلاش بسیاری کرده است. مجموعاً چهار فیلم در طول مدت فعالیتش در سینمای ایران کارگردانی می کند که دوتای آن، آثار قابل توجهی هستند. همین **جنوب شهر** و **شب قوزی** (۱۳۴۳). با شکست تجاری **جنوب شهر** (که در زمان خود نمی توانست فیلم بدی باشد) و به دلیل نمایش بی پرده زندگی مردم در محله های فقیرنشین جنوب شهر که پس از پنج روز، نمایش از طرف اداره سانسور، توقیف شد. غفاری امکان فیلمسازی را از دست می دهد. فیلم بعد (**عروس کدومه؟**) نیز شکست مالی می خورد. پس از چهار سال فیلم باارزش **شب قوزی** را در تنگدستی بوجود می آورد. و نه سال بعد **زنبورك** (۱۳۵۲) را! در حالی که کارگردانی چون رضا صفایی هر سال با پنج شش فیلم رکورددار جمع کارگردانان است!!

غفاری با نگارش یکی دو نقد تشویق آمیز در مطبوعات راجع به فیلم ایرانی از برخورد تند منتقدان تیز بی بهره نمی ماند.

از نقدی بر فیلم **جنوب شهر**، مجله فردوسی، شماره ۳۷۲، ۱۳۳۷/۹/۴، دکتر هوشنگ کاووسی:

تیتر: **صد رحمت به سردار ساکر!** (سردار ساکر، یك هندی وارد کننده لاستیك بود که مدتی به ساختن فیلم برای سینمای ایران اشتغال داشت!).

«قسمتهایی که در داخل یك کافه می گذرد، از نظر دکوباژ و کارگردانی صفر مطلق است...»

نکته جالب در اینجاست که کسی چون کاووسی که همواره با حذف و نادیده گرفتن شرایط فیلمسازی فیلمهای ایرانی را به باد انتقاد می گرفت، خود نیز در ابتدا به همان شرایط، فیلمی مانند **هفده روز به اعدام** (۱۳۳۵) ساخته بود. که از قرار، هیچگاه مورد توجه واقع نشد.

اما سرنوشت فیلمهای غفاری و «ابراهیم گلستان» [که با ساختن فیلم **خشت و آینه** (۱۳۴۴) خود را فیلمسازی جدی و اندیشمند معرفی کرد] یکی است، در واقع منتقدان بیشتر بر عیبها صحه گذاشتند تا...

از نقدی بر **خشت و آینه**، اندیشه و هنر، کتاب پنجم، دفتر هشتم، اردیبهشت ۱۳۴۵: شمیم بهار:

«خشت و آینه... فیلم بسیار بدی است. با همه عیبها و تظاهرهای هنرمندانه یی که اکثراً در فیلم اول یك فیلمساز متوسط به چشم می خورد، یك کل نیست، توانایی گفتن حرف هایش را ندارد... پُر است از دقیقه های زائد طولانی خسته کننده، و غلوهای بیهوده و توضیح واضح تر چیزها...»

درباره دو فیلم متفاوت دیگر همین سالها نیز کماکان، پاشنه بر همان مدار می چرخد!

از نقدی بر فیلم **سیاوش در تخت جمشید** (۱۳۴۶ - فریدون رهنما)، اندیشه و هنر، کتاب ششم، دفتر اول، بهمن ۱۳۴۶، شمیم بهار:

«سیاوش در تخت جمشید (گذشته از این که - البته - نمونه ی کامل و کمیابی از فیلمهایی ست که مطلقاً به نقد در نمی آیند) پیش از هر چیز نمایشگر درماندگی ست. سیاوش در تخت جمشید تلاش عبثی چنان رقت انگیز است که تنها به سخنرانی الکن می توان مانندش کرد.»

از نقدی بر فیلم **شوهر آهو خانم** [(۱۳۴۷ - داود ملاپور)، که ساخته ای متفاوت و به دور از هرگونه ابتذال است.]، ستاره سینما، شماره ۶۴۴، ۱۹ آذر ۱۳۴۷، بیژن خرسند: «... گفتیم که فیلم حالت یك کتاب مصور شده را دارد، با توجه به اینکه از زبان سینمایی برخوردار نیست و در عین حال خصوصیات «داستان مصور» را هم ندارد! که نمی تواند داشته باشد و بعلاوه صحنه ها می برد...»

شناختن فرهنگ جامعه، شناخت حقیقت درون و حساسیت و احساسات آن جامعه است. می بینیم که آثار راه بستن اینچنین بر هر نوع ذوق و اندیشه، سالها بعد خود را نشان می دهد. مسلم است که منتقد یا روشنفکری؛ که دست از تقلید و سطحی نگریستن بر مسائل پیرامون برنداشت و عناصر تفاهم آمیز و آشنای روح غالب بر فرهنگ خود را درنیافت، هم از بام سینمای فارسی می افتد، هم مردم را از قطب روشنفکری می هراساند. و بدینوسیله است که زمینه هر نوع انحطاط و اغفال و نفوذ عوامل دیگر را باز می کند. همان مقوله «بد آغاز کردن» و بد فهمیدن و ارتباطات نامعقول و نامنطقی که فاجعهٔ بزرگتری را منجر می شود.

آمار نمایش فیلم هندی، تنها در سال ۱۳۳۶ به ۴۹ فیلم در برابر ۱۲ فیلم ایرانی و ۱۰ فیلم مصری می رسد.

اما سینمای رویاپرداز بقول «نهامی نژاد»، نتیجه تمام راه‌بندان‌هایی است که بر سر راه این سینما، ایجاد شده بود و نیز چکیدهٔ تحقیق و بررسی ای سطحی در علائق و خوش آیند تماشاگران. عواملی که در یک وصلت نامشروع و ناخودآگاه همه چیز را به حوزه فیلمهای مبتذل و سطحی سوق می داد. عامل فیلم خارجی هم کماکان به قوت خود باقی مانده بود. امیر شروان (کارگردان) طی مصاحبه‌ای با ستاره سینما[5] می گوید: «هر عاملی که باعث شکست بازار فیلم خارجی شود، مورد تقدیس من است!» اما این عامل نه تنها شکست نمی خورد، بلکه هر دم با هیأت تازه‌ای به برابری سینمای ایران می آید. بخصوص نفوذ سینمای هند تا اواخر این دهه. محبوبیت این نوع فیلم خارجی درمیان تماشاگر ایرانی از برروی اکران آمدن فیلم آواره در سال ۱۳۳۴ آغاز می شود و در سال ۱۳۳۵ با نمایش فیلم آقای ۴۲۰ راج کاپور با موفقیت ادامه می یابد. به گونه‌ای که آمار نمایش فیلم هندی تنها یک سال بعد (۱۳۳۶) به ۴۹ فیلم در برابر ۱۲ فیلم ایرانی و ۱۰ فیلم مصری می رسد. موضوع و داستانهای عاطفی و ملودرامهای سوزناک و اخلاقی به همراه مقادیر معتنابهی رقص و آواز و... از عوامل موفقیت فیلم هندی در میان تماشاگر ایرانی به شمار می رود. بازتاب منفی این حضور سنگین در سینمای ایران در فیلمی نظیر شب‌نشینی در جهنم (۱۳۳۶ ـ موشق سروری) اتفاق می افتد. نشان دادن راج کاپور در فصل جهنم این فیلم که در زمان فیلمبرداری آن، به ایران دعوت شده است، مراتب نارضایتی از حضور این نوع فیلم، در اقتصاد سینمای ایران به حساب می آید. فیلم هندی زحمت فکر کردن در بیرون از سالن سینما را برای تماشاگر نداشت و همه چیز به خوبی و خوشی به پایان می رسید. قاعده و عنصر رایج شانس و تصادف با نفوذ سینمای هند است که به فیلم ایرانی هم سرایت می کند. و در دهه ۴۰ کپیه برداری از فیلم هندی رواج دارد. گذشته از تأثیرات زیادی که سینمای هند بر سینمای ایران داشت، تنها اشاره به نمایش قریب به هفتصد عنوان فیلم هندی تا سال ۱۳۵۷، نشان دهنده حضور چشمگیر این رقیب دیرپا در سینمای ایران است.

داستان عشق دختر پولدار و پسر فقیر (یا برعکس) بارها در سینمای ایران تجربه شده بود. اما این گنج قارون است که با بهره گیری از تمام عوامل مناسب، باعث ترقی اقتصادی بی سابقه‌ای در سینمای ایران شد.

تحقق رویاهای شیرین و همذات پنداری تماشاگر محروم با فیلم، حاصل دقت نظر، در اطراف زندگی و توجه به افراد فرودست اجتماع بود که سیامک یاسمی از عهده آن به خوبی برآمد. «یک برداشت بموقع و مغتنم از حد و سطح معرفت ذوق و خواست مردم»[8]. یاسمی در این باره گفته است: «اختلاف طبقاتی در مملکت بسیار است و این اختلاف فاحش، سبب ایجاد تصوری در من گشت که این دو را در برابر هم قرار دهم.»[9] و این حرف درستی است.

«قهرمان گنج قارون می گوید:

زهو شیاران عالم هر که را دیدم غمی دارد

بزن بر طبل بی عاری که آن هم عالمی دارد

در حقیقت زدن بر طبل بی عاری نیز یک واکنش دفاعی در برابر ناملایمات اجتماعی، خانوادگی و مشکلات کار و زندگی است که ناخودآگاه مطرح می شود و در اینجا تعیین کننده مشی و زندگی او شده است.»[6] و تعیین کننده مشی سینمای ایران می شود، آنهم قریب به شش سال. ختم کلام به «فیلم آبگوشتی» است! این حداکثر حرف منتقدان فیلم است! اما ظاهراً گروه دیگری در راه هستند. گروهی که قرار است در ارکستر پیشرفت، نوازندهٔ سازی باشند. **جلال مقدم، سه دیوانه** (۱۳۴۷) را می سازد و می گوید: «سینمای فارسی در درجه اول از بی فکری عذاب می کشد. سینمای فارسی احساس مسئولیت نمی کند، نه حرفی دارد، نه پیامی، نه مسئولیتی، نه تعهدی، درست مثل یک عضو فلج جامعه. اگر قبول کنیم در جامعه ما اعضاء فعال وجود دارند، که در زمینه‌های اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی، تحرک را قبول کرده اند، این سینمای فارسی در ارکستر پیشرفت، نوازنده هیچ سازی نیست و به همین علت وضع وخیمی دارد.»[7] و تحرک به سینما راه می یابد. همچون گذشته از فرآیند رخدادهای سیاسی اجتماعی روز. **گاو** (۱۳۴۸ ـ داریوش مهرجویی) از هجوم بیگانگان ومسخ و الیناسیون، و قیصر (۱۳۴۸ ـ مسعود کیمیایی) از قد علم کردن در برابر بی عدالتیها: موج نو در راه است.

با اکران قیصر جنگ قلمی تمام عیاری بین منتقدان و نویسندگان مطبوعات سینمایی درمی گیرد که بسیار حائز اهمیت است. تقریباً با این فیلم است که موضع قاطع نویسندگان سینمایی پیرامون سینمای ایران آشکار می شود. پرویز دوایی به اتفاق چند تن از همفکرانش، حاشیه امنیتی برای فیلمساز تولید می کنند، که این مهم با توجه به نقدهای سنجیده‌ای که دوایی از فیلمهای خارجی روز ـ بخصوص فیلمساز مورد علاقه اش هیچکاک ـ می نویسد، به اوج می رسد. از آن سو، ابراهیم گلستان نیز که پیشتر یاد شد، در منازعات قلمی حضوری فعّال می یابد. و کاملاً آشکار است که نیّت کسی چون گلستان یا دوایی از حمایت فیلمی چون قیصر، تلاش برای تولد یا احیای سینمایی اندیشه شده و استخوانداراز متن فیلم ایرانی است. پیشتر یاد شد که جرقه‌ها ـ به دلیل مناسبات اقتصادی سینما (که هر دم عرصه را برای ورود فکر و اندیشهٔ تازه محدود می کرد) ـ بزودی به دست فراموشی سپرده می شد و فیلمهای خارج از حوزه متعارف سینمای فارسی به دلیل فاصله عمیق شان با فرهنگ حاکم بر سینمای روز، شکست می خوردند و از صحنه دور می شدند. شیوهٔ آسان سازی و رواج سهل پسندی، افیون سینمای ایران بود و تماشاگر عادت و تاب یک سینمای دیگر را نداشت. دوایی و گلستان این را خوب دریافته بودند که حالا وقتش است و تمام هم‌ّشان این بود که از متن همان جریان، از درون همان سینمایی که تماشاگر به آن عادت داشت، فصل تازه‌ای برای سینمای ایران رقم بزنند. پیشتر دوایی در نقد فیلم بیگانه بیا (۱۳۴۷) نیز به تواناییها و مسیر کیمیایی اشاره کرده بود. و حالا قیصر اگرچه تا ایده‌آل فاصله داشت، امّا نیمی از راه طی شده بود و دیگر نباید معجزه قیصر رها می شد.

از نقدی بر فیلم قیصر، سپید و سیاه، شماره ۸۴۸، پرویز دوایی: «معجزهٔ قیصر در این است که در چنین وضع و حال تحقق یافته و بخصوص در متن فیلم متعارف فارسی ساخته شده است... قیصر شاید سینمای کاملی چنانکه در حد فرهنگهای پیشرفته جهانی است نباشد، ولی خورند جامعه ما نیز جز این نیست.»

از نقدی بر فیلم قیصر، روزنامه آیندگان، ۱۶ دی ۱۳۴۸: ابراهیم گلستان:

«قیصر یک فیلم گیرا و شایستهٔ توجه کامل است... یک شاهکار کامل نیست، هرچند یک اشاره قاطع به یک قریحهٔ نیرومند، یک فال روشن، خبری به ممکنات آینده است.»

و بازتاب فیلم در جبههٔ دیگر:

از نقدی بر فیلم قیصر، شماره ۵۶ ماهنامهٔ نگین، دکتر هوشنگ کاووسی:

«وقتی قیصر را تماشا می کنم، وصلت آن را با فیلمهای فارسی عیان می بینم، و درمی یابم که این فیلم ثمر پیوند بیگانه بیا و «غول بیابونی» است که در «قهوه خانهٔ قنبر» اتفاق افتاده و...»

از نقدی بر فیلم قیصر، ماهنامه سخن، دوره نوزدهم، دیماه ۴۸، هوشنگ طاهری:

«قیصر بدون شک ارتجاعی ترین فیلمی است که تاکنون در سینمای ایران ساخته شده است. کیمیایی با این فیلم خود... و با انتخاب موضوعی اشک انگیز و پرداختی احساساتی، بار دیگر حیاتی نو به این کالبد فاسد می دهد.»

ارزش فیلمی چون قیصر خارج از مسائل فنی در این بود که در مناسبات وحشتناک سینمای آن روزگار زمینه ساز میدان دادن به کارگردانهای جوان و باشعوری شد که در مدت کوتاهی، آثار قابل توجه و ماندگاری برای سینمای ایران آفریدند و یکی از مهمترین فصلهای تاریخ سینمای ایران را رقم زدند.

□ پی نویس ها:

۱ و ۲ و ۳ و ۴ ـ اخذ شده از کتاب صد فیلم تاریخ سینمای ایران نوشته احمد امینی

۵ـ ستاره سینما، ششم دی ماه ۱۳۴۶

۶ـ فیلم و هنر، سال چهارم، شماره دهم، ۱۳۴۶/۳/۱۱، نقل از کتاب صد فیلم تاریخ سینمای ایران

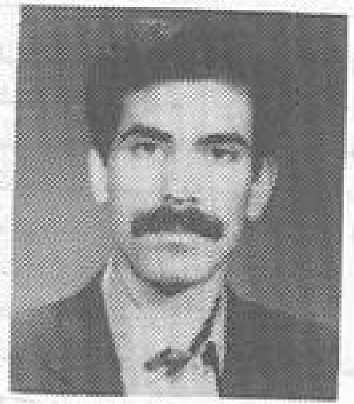
۷ـ فیلم و هنر، سال سوم، شماره ۶، ۱۳۴۵/۳/۵

۸ـ سینمای رویاپرداز ایران نوشته محمد تهامی نژاد

۹ـ مجله روشنفکر، شماره ۷۶۸، سال ۱۳۴۷

■ بی توجهی منتقدان به فیلمهایی که خارج از حوزه فیلمهای معمول سینمای ایران ساخته شدند، تا نیمه دوم دهه ۴۰ ادامه یافت.





تصحیح بعضی منابع و مآخذ در امثال و حکم دهخدا

■ سعیدرضا بیات

دوستان در پرده می‌گویم سخن
گفته خواهد شد به دستان نیز هم
«حافظ»

دستان یا مَثَل، پیشینه‌ای دیرینه‌تر از نویسندگی و سرایندگی دارد و چه بسا که کهنترین شاخهٔ درخت پربار و تناور ادب پارسی باشد. **دستان‌ها**، داستانهای راستان زندگی مردمند که همچون آینه‌ای تمام‌نما، آیین‌ها، باور داشت‌ها و فرهنگ ملتی را در خود، باز می‌تابانند. درد و دریغ که هزار سالی بر ادب پهناور این مرز و بوم می‌گذرد ولی ما هنوز فرهنگنامه‌ای از این **دستانها**، که درخور این ادب گرانسنگ باشد، به‌دست نداریم و این بهنگامی است که ارزشمندترین کتابها به زبان تازی، در این زمینه، فراهم آوردهٔ پژوهندگان و اندیشمندان ایرانی است. ناسپاسی گناه است، تلاش همهٔ آنانی که، در گردآوری و ریشه‌یابی این دستانهای دلنشین پارسی کوشیده‌اند، در جای خود، ارزشمند است و سودمند. امّا ناگزیر از این یادآوری هستیم که، از عمر فراگیرترین اثر، در این زمینه، بیش از شصت سالی می‌گذرد. کتاب **«امثال و حِکَم»**[1] یادگار ماندگار شادروان **«علی اکبر دهخدا»** که به راستی و بی‌گزاف، همتایی برای آن در ادب فارسی نیست، نمی‌تواند، جوابگوی نیازهای امروزین ما باشد. بسیار گفته شده است که، تهیهٔ چنین فرهنگهایی، از یک تن تنها، ساخته نیست و کار گروهی می‌خواهد. اکنون می‌گوییم،: هیچ اثر ارزشمندی، در این زمینه، نمی‌تواند، بدون چشم داشت بر امثال و حکم دهخدا، پای به هستی نهد. براین باوریم که،: کار دهخدا می‌باید، پی و پایهٔ کار آیندگان باشد. هم از این رو است که، بر زدودن کاستی‌ها و نادرستی‌های این بنای بشکوه، پای می‌فشاریم. خوشبختانه دهخدا خود نیز، بیش از هرکسی، معایب کار خود را دریافته و کنار نهادن آنها را از متأخران، خواسته است. اینک به گمانم، تهیهٔ فهرست موضوعی و بخش بندی کتاب برپایهٔ موضوع آن، خدمتی بس والا، در حق این اثر است[2]. زیرا، یافتن یك دستان، در ترتیب الفبایی، مستلزم دانستن سرآغاز مثل خواهد بود و این امر جوینده را با دشواریهایی، روبرو خواهد ساخت.

پاره‌ای، از نواقص این گنجینهٔ امثال را، در نوشته‌های پیشین خود بر شمرده‌ایم و اینجا سر دوباره گویی نداریم[3]. بلکه، این سیاهه، برآن است تا سرایندگان راستین چندی از ابیات، که در کتاب دهخدا، بدون ذکر نام شاعر آمده‌اند، شناسانده شوند، همچنین در پاره‌ای موارد، به گمان ما، مؤلف ارجمند، در تشخیص سرایندهٔ ابیات، راه خطا پیموده‌اند، که در این صورت، با معرفی یکی از مآخذ خود، خوانندهٔ گرامی را به یافتن سرودهٔ مورد نظر، رهنمون خواهیم شد، تا خود، پیرامون آن به داوری پردازند. باز بگوییم که، لغزش‌های اندك در این کتاب، به هیچ روی، از ارزشهای فراوان آن، نخواهد کاست و پوششی براین ستارهٔ رخشان ادب ما، نخواهد شد.

نخستین سروده، که می‌تواند آغازی نیك براین نوشته نیز باشد، ترانه‌ای است، آگاهنده و امیدبخش:

غرّه مشو که مرکب مردان مرد را
در سنگلاخ بادیه پی‌ها بریده‌اند[4]
نومید هم مباش که رندان جرعه نوش
ناگه به یك ترانه به منزل رسیده‌اند

صاحب رباعی، **«شیخ احمد جام»** (ژنده پیل) از بزرگان مشایخ ایران، در سدهٔ ششم است.

سالمرگ او را ۵۳۶ در سن نودو پنج سالگی دانسته‌اند. وی استاد در نظم و نثر و دارای تألیفاتی است، که از میان آنها کتاب ارزشمند **«انس التائبین»** او، شهرتی سزاوار دارد. زنده یاد دهخدا، رباعی او را به غلط، از **«خواجه عبدالله انصاری»** دانسته است و به جای **«غرّه مشو»** در آغاز رباعی، **«غافل مشو»** را جایگزین نموده است، که خوانندهٔ گرامی، برای یافتن رباعی به این نکته توجه خواهد نمود.

مثلی است معروف که می گویند: **«پیمانهٔ عمر هرکه پر شود می‌میرد»**.

دهخدا ذیل مثل **«پیمانه پرشدن»** ترانه‌ای را که خواهید خواند آورده است، امّا گویی، زبان حال شاعر، وارونهٔ این مَثَل را می نمایاند:

ساقی اگرم می ندهی می‌میرم
ور جام می‌از دست نهی می‌میرم[5]
پیمانهٔ هرکه پر شود می‌میرد
پیمانهٔ من چو شد تهی می‌میرم

پوشیده نماند سرایندهٔ آنچه خواندید، **«میرزا محمد حکیم شیرازی»** شاعر نیمه دوم از سدهٔ دهم است.

بند دیگری که بر اثر کاربرد فراوان، حُکم دستان یافته، از **«ملا محمد حسین نظیری نیشابوری»** سرایندهٔ سدهٔ دهم است:

دست طمع که پیش کسان کرده‌ای دراز
پُل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش[6]

«نظیری» به سال ۱۰۲۳ در احمدآباد هندوستان درگذشته است. علامهٔ دهخدا، به نادرست شعر او را، از «صایب» دانسته است.

بیت بعدی را، در کتاب امثال و حکم، باید زیر مصرع دویم آن یافت:

مرد بی برگ و نوا را سبک از جای مگیر
کوزه بی‌دسته چو بینی به دو دستش بردار[7]

بند دلنشین بالا، تراوش ضمیر **«محمد طالب آملی»** از چامه سرایان سدهٔ یازدهم است. وی در سال ۱۰۳۶ هجری، رخ با نقاب خاک پوشاند. اینک مطلع و چند بیت دیگر از غزل او:

شوخ چشما نظر از نرگس مستش بردار
شانهٔ زلف نِی دست ز دستش بردار
ای بلورین قدح از رشك دلم خون گردید
زودتر لب ز لب باده پرستش بردار
ای سر زلف صنم گر بدلم یابی دست
جندش پیش سگ انداز و تکستش بردار
«مرد بی‌برگ ونوا را سبک از جای مگیر
کوزه بی‌دسته چو بینی به دو دستش بردار»

بند پسین، مطلع غزلی است دلکش، که سرایندهٔ آن، بزرگ استاد سبك اصفهانی، **«کلیم همدانی»** است، اما مرحوم دهخدا به غلط آن را از شخصی به نام **«الهی»** دانسته‌اند:

روشندلان خوشامد شاهان نگفته‌اند
آیینه عیب پوش سکندر نمی‌شود[8]

چند بیت دیگر از غزل هم آورده می شود:

جان می‌کنم نهفته که دل پی نمی‌برد
خون می‌خورم چنانکه لبم تر نمی‌شود
کی می‌نهد دلیر قدم در محیط عشق
تا کس در آب دیده شناور نمی‌شود
پیداست تا کجاست ترقی ما که مور
گر بال یافت صاحب شهپر نمی‌شود.

اشتباه دیگر **دهخدا**، در تشخیص سرایندهٔ این بند است:

هرآن کهتر که با مهتر ستیزد
چنان افتد که هرگز برنخیزد[9]

بیت از کتاب پرقدر «ویس و رامین» است و سرایندهٔ آن **«فخرالدین اسعد گرگانی»** شاعر نامی سدهٔ پنجم است، ولی دهخدا، آن را از «سعدی» دانسته است.

«جلال الدین محمدبلخی» مشهور به **«مولوی»** یا «ملای روم» از سخن سرایان سدهٔ هفتم هجری است. بند زیرین، از کتاب پر اوازهٔ او «مثنوی معنوی» است، که از دفتر سوم آن اورده می شود:

بعد نومیدی بسی امیدهاست
از پی ظلمت بسی خورشیدهاست[10]

«امام فخررازی» از ادیدانان دانشمند ما است که در سدهٔ ششم می‌زیسته و به سال ۶۰۶ در سن ۶۲ سالگی، رخت از جهان بربسته است. منظومهٔ پایین اوراست:

آنکس که بداند و بداند که بداند
اسب خرد خویش ز گردون بجهاند[11]



وآنکس که نداند و بداند که نداند
او لاشه خر خویش به منزل برساند
آنکس که نداند و نداند که نداند
در جهل مرکب ابدالدهر بماند

«شیخ نجم الدین کبرا» (احمدبن عمربن محمد) از سخندانان صوفی در سدهٔ ششم هجری است، که در سال ۶۱۸ هنگامی که خوارزم به دست مغولان افتاد، به شهادت رسید. از او است:

حاکمان در زمان معز ولی
همه شبلی و بایزید شوند[12]
باز چون بر سر عمل آیند
همه چون شمر و چون یزید شوند

دهخدا یك بار بیت نخست را بدون ذکر نام شاعر آورده و بار دیگر در صفحهٔ ۲۳۲ جلد نخست کتابش آن را به غلط از **«سعدی»** دانسته است.

چارگانی دیگری را می آوریم که لنگهٔ پایانی آن از دستان‌های سایر به شمار است و در کتاب **دهخدا** زیر همان مصراع آمده است:

تا در طلب گوهر کانی، کانی
تا زنده به بوی وصل جانی، جانی[13]
فی‌الجمله حدیث مطلق از من بشنو
«هرچیز که در جستن آنی، آنی»

رباعی بالا را که دهخدا از **«باباافضل»** دانسته است، از آن شخص دیگری، به نام **«مولانا یعقوب چرخی»** است که گهگاه شعری می سروده است.

تا نبرسندت مگو از هیچ باب
تا نخوانندت مرو برهیچ در[14]

«ابن یمین» از سخندانان نامبردار سدهٔ هشتم و از سرآمدان قطعه سرایی در ایران است. بند بالا، بیتی است از قطعهٔ زیبای او، که نگارنده را دریغ آمد، تمام آن را نیاورد، زیرا هرمصرع و بیت آن تواند که دستان و مثلی باشد:

صحبت نیکان بود مانند مشك
کز شمیمش مغز جان یابد اثر

هرکه از ناکس طمع دارد وفا
از درخت خشک می‌جوید ثمر
از هنرمندان طلب کن دوستی
زانکه یاری را نشاید بی‌هنر
در زمین دل نشان بیخ ادب
تا درخت عزّتت آید به بر
تا نپرسندت مگو از هیچ باب
تا نخوانندت مرو برهیچ در

سخن سالار «**سعدی شیرازی**» را نیز بیتی است، که بر امثال و حکم دهخدا راه یافته و آن این است:

با بدان بد باش با نیکان نکو
جای گل گل باش جای خار، خار[۱۵]

هم اوراست:

گر مادر خویش دوست داری
دشنام مده به مادر من[۱۶]

لنگهٔ دویم این بیت از او نیز مثل است:

دیگری را درکمند آور که ما خود بنده‌ایم
«ریسمان درپای حاجت نیست دستاموز را»[۱۷]

بازهم، بیتی است از غزل او:

میوه نمی‌دهد به کس، باغ تفرّج است و بس
جز به نظر نمی‌رسد سیب درخت قامتش[۱۸]

مصرع نخست را دهخدا بدین صورت آورده است: «باغ تفرّج است و بس میوه نمی‌دهد به کس».

مرحوم، «**علی اکبر دهخدا**» یکبار زیر مَثَل، «**نزیبد مرا با جوانان چمید**» و بار دیگر، بایین مَثَل: «**در پیری توخود بگریزی از یار**» سرودهٔ نغزی، از شاعر بزرگ داستانسرا، «**حکیم نظامی گنجه‌ای**» را بدون ذکر نام شاعر آورده است:

جوانی گفت پیری را چه تدبیر
که یار از من گریزد چون شوم پیر[۱۹]
جوابش داد پیر نغز گفتار
که در پیری تو هم بگریزی از یار

ابیات فوق از مثنوی «**خسرو و شیرین**» آورده شد. دهخدا از همین مثنوی، بیت دیگری را هم در کتاب خود آورده است، و به خطا، آن را از «**ناصرخسرو**» پنداشته. بیت این است:

دو دلبر داشتن در یکدلی نیست
دو دل کردن کسی را عاقلی نیست[۲۰]

بیت بعدی باز هم از «**خسرو و شیرین**» نظامی است، که بی‌نام شاعر در کتاب امثال آورده شده است:

نه دانش باشد آن کس‌را نه فرهنگ
که وقت آشتی پیش آورد جنگ[۲۱]

اما «**آیینهٔ غیب**» جز پنج گنج، که همگی آنها در قالب مثنوی‌اند، در دیگر قالبهای شعری هم، طبع‌آزمایی کرده، و چیره‌دستی خود را به رخ همگنان کشیده است. چارگانی بایین نیز از وی است. دهخدا، به نادرست آن را به «**ظهیر فاریابی**» منتسب نموده است:

ای روی تو همچو مشک و زلف تو چوخون
می‌گویم و می‌آیمش از عهده برون[۲۲]
رو مشک، ولی نرفته در نافه هنوز
زلفت خونی که آید از نافه برون

خوانندگان گرامی، برای دیدن رباعی فوق، در کتاب دهخدا، باید ذیل مصرع دویم آن بنگرند.

«**مفلح اصفهانی**» شاعر سدهٔ یازدهم، سرایندهٔ بیتی است، که پس از این خواهید خواند.

«**دهخدا**» شعر او را نیز به ناصواب، از شخصی به نام «مصاحب» دانسته است:

بهشت آنجاست کازاری نباشد
کسی را با کسی کاری نباشد[۲۳]

حال، جای آن دارد، یادی هم از «**خواجه حافظ شیرازی**» کنیم. شاعری بنام، که شعر او، بی‌نام، در کتاب امثال و حکم آمده است:

سعی نابرده در این راه به جایی نرسی
مزد اگر می‌طلبی طاعت استاد ببر

بیتی که خواندید از غزلی است، بدین مطلع:

روی بنما و وجود خودم از یاد ببر
خرمن سوختگان را همه گو باد ببر

بیت بعدی هم از او است و لنگهٔ دوم آن دستانی زبانزد مردم است:

بفروغ چهره زلفت ره دل زند همه‌شب
چه دلاوراست دزدی که به شب چراغ دارد[۲۵]

دهخدا در مصرع دوم بجای «شب» «کف» را جایگزین نموده است.

من موی را نه از پی آن می‌کنم خضاب
تا باز نوجوان شوم و نو کنم گناه[۲۶]
مردم جو مو به ماتم پیری سیه کنند
من موی را به مرگ جوانی کنم سیاه

سرودهٔ بالا را دهخدا از «**رودکی**» دانسته است درحالی که متعلق است به استاد «**کسایی مروزی**» چامه گوی زبان‌آور سدهٔ پنجم. منظومهٔ پسین نیز که در بسیاری کتب، آن را از دقیقی دانسته‌اند در صفحهٔ **۴۴** «**ریاض‌الشعراء**» (نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی) به نام کسایی آمده است:

گویند صبر کن که تورا صبر بردهد
آری دهد ولیك به عمر دگر دهد[۲۷]
من جمله عمر خود به صبوری گذاشتم
عمری دگر بباید تا صبر بردهد

سرودهٔ دیگری که خواهید خواند، بیتی است از غزل «**میرزاعباس فروغی بسطامی**» شاعر زمان قاجارها. دهخدا به غلط، بیت او را از «**صائب**» دانسته است:

عالم بی‌خبری طرفه بهشتی بوده است
حیف و صدحیف که ما دیر خبردار شدیم[۲۸]

آغازینه و دو بیت دیگر از غزل فروغی را هم می‌آوریم:

آخر از کعبه مقیم در خمّار شدیم
به یکی رطل‌گران سخت سبکبار شدیم
جذبهٔ عشق کشانید به گیتی مارا
که زهفتادو دوملت همه بیزار شدیم
با کشیدیم فروغی ز در مسجد و دیر
فارغ از کشمکش سبحه و زنار شدیم

اشتباه دیگری که نخست برخی از تذکره‌نویسان، سپس مرحوم دهخدا، مرتکب آن شده‌اند، در تشخیص سرایندهٔ شعری است که پس از این می‌خوانید:

شدم به دریا، غوطه زدم ندیدم دُرّ
گناه بخت من است این گناه دریا نیست

دهخدا بیت بالا را بهمراه بندی دیگر، در ذیل مصرع دوم آن آورده است و آن را از فردوسی دانسته. اما این سروده از سخنسرای بزرگ توس نیست، بلکه، «**عنصری**» راست. مرحوم «**قزوینی**» پیرامون بیت فوق، در یادداشتهای خود، می‌آورد:[۲۹]

[«این بیت همراه بیت دیگر قبل از آن:

بزرگ درگه محمود زاولی دریاست
چگونه دریا کانرا کرانه پیدا نیست

که در افواه جمهور، به فردوسی نسبت داده می‌شود، به تصریح «**نظام‌الدین محمود قمر اصفهانی**» از «**عنصری**» است نه از فردوسی و نصه:

به حسب حال خود از شعر عنصری بیتی
نبشته‌ام بده انصاف سخت زیبا نیست
شدم به دریا غوطه زدم ندیدم در
گناه بخت من است این گناه دریا نیست»]

بیافزاییم که، چامه‌گویان‌دیگری هم، گاه بیت و گاه مصرعی از سرودهٔ مورد بحث را، تضمین کرده‌اند برای مثال، «**ابن یمین**» درقطعه‌ای می‌آورد:

بلی جناب تو دریا و موج پرگهر است
ولی چه‌سود کزآن هیچ بهره مارانیست[۳۰]
من‌ار زگوهر دریای جود محرومم
«گناه بخت من است این گناه دریا نیست»

و یا «**شیبانی کاشانی**» شاعر دورهٔ قاجار، گوید:

ز دجله تا به لب هیرمند شد معلوم
که بخت مرد هنرمند هیچ والا نیست[۳۱]
«شدم به دریا غوطه زدم ندیدم دُرّ
گناه بخت من است این گناه دریا نیست»

«**آخوند ملّامحمد سعید مازندرانی**» (متوفی به سال ۱۱۱۶) سرایندهٔ بیت پسین است:

ریخت به خانهٔ خدا اشك ریای زاهدان
تحیه به مسجد افکند طفل حرامزاده را[۳۲]

«بیت فوق، در کتاب دهخدا، ذیل مصرع دوم آن آمده است.

صبر و ظفر هر دو دوستان قدیمند
بر اثر صبر نوبت ظفر آید[۳۳]

بیت بالا در برخی نسخ به غلط از «**حافظ**» دانسته شده است و استادی چون «**دهخدا**» نیز، این اشتباه را تکرار نموده‌اند. این بیت مشهور در هیچکدام از دیوان‌های معتبر حافظ نیست زیرا متعلق است به «**حکیم تبیان**» از شاعران متقدم کشور ما و بیت دیگر آن نیز چنین است:

بگذرد این روزگار تلخ تر از زهر
بار دگر روزگار چون شکر آید

«**ملاشاه بدخشی**» یا «شاه بدخشانی» ملقب به «**لسان الله**» سخنور سدهٔ یازدهم است، که در سال **۱۰۷۲** در لاهور، زندگی را بدرود گفته است. او سرایندهٔ شعری است که دهخدا آن را ذیل مَثَل: «حلوا حلوا دهن شیرین نمی‌شود» آورده است:

تا می تکنی زمعرفت شیرین کام
حاصل نشود کام تو از نقل کلام[۳۴]
حلوا حلوا اگر بگویی صد سال
از گفتن حلوا نشود شیرین کام

بزرگ قصیده‌پردازان، استاد «**خاقانی شروانی**» را قطعه نغزی است که در کتاب دهخدا به غلط از «**نوعی خبوشانی**» آمده است:

باور نکردمی که رسد کوه سوی کوه
مردم رسد به مردم باور بکردمی[۳۵]
کوهی بُداین تنم که بدو کوه غم رسید
من مردمم چرا نرسیدم به مردمی

«امیر شاهی» (امیر ملك بن جمال الدین فیروز کوهی سبزواری) متخلص به «شاهی» غزلسرای نامدار قرن نهم هجری است که در خوشنویسی، موسیقی و نگارگری نیز دستی توانا، داشته است. (سالمرگ وی را ۸۵۷ هـ. دانسته‌اند.) او صاحب رباعی زیرین است که مرحوم دهخدا آن را با جایگزین کردن چند کلمه به نام «خیام» ثبت نموده است:

ما را چه از آن که هرکسی بد بیند
یك عیب که در ما بود او صد بیند[۳۶]
ما آینه‌ایم، هرکه در ما نگرد
هر نیك و بدی که بیند از خود بیند

از پیش‌آهنگان جنبش بازگشت ادبی ایران، یکی هم «نشاط اصفهانی» است که در سال ۱۲۴۴ هـ. دیده را بر جهان گذرا بربست. مطلع غزلی از او است:

دلگشا بی‌یار زندان بلا است
هرکجا یار است آنجا دلگشا است[۳۷]

دهخدا بیت بالا را بی‌نام شاعر، در کتاب خود آورده است، با این تغییر که در هر دو مصرع، کلمهٔ «یار» را با «پول» عوض نموده اینك ابیاتی دیگر از این غزل:

کفر از ایمان جدا نبود ولی
مذهب عاشق زمذهبها جداست
چشم حق بینی زحق بینان مدار
هرکرا بیخود بینی باخداست
باد از آن جان به که مقلوب تن است
خاك از آن دل به که مفتون هواست

در پی دستانِ «هنر به کار نیاید چوبخت بد باشد» دهخدا این سروده را آورده است:

هر آنکسی که نباشد زاخترش اقبال
بود همه هنر او به خلق نامقبول[۳۸]
شجاعتش همه دیوانگی فصاحت حشو
سخاگزاف و کریمی فساد و فضل فضول

گویندهٔ منظومهٔ بالا «ابوزراعه (زرعه) معمری جرجانی» (متوفی به سال ۳۲۹ هـ.) است، در حالی که دهخدا سراینده‌ای ناشناس، به نام «ابوالعباس» را، سرایندهٔ آن معرفی نموده است.

چون تنالم که در این سینه دل زاری هست
راحتی نیست در آن خانه که بیماری هست[۳۹]

بند بالا، ازآن، «قاسم بیگ حالتی ترکمان تهرانی» (متوفی به سال ۱۰۰۰ هـ.) است، که پایین پاره دومین آن، در کتاب دهخدا، آورده شده است.

«سیدعلی صیدی طهرانی» از شاعران گزیده گوی سدهٔ یازدهم است، که از سال ۱۰۶۴ تا ۱۰۶۹ (که سالمرگ او است) در هند به سر برده. شعر آتی، مشهورترین شعر او است که دهخدا، آن را بدون نام شاعر، ذیل «همسایه‌ایم و خانهٔ هم را ندیده‌ایم» آورده است:

در جلوه‌گاه ناز تو هرجا رسیده‌ایم
از خون دیده نقش دل خود کشیده‌ایم[۴۰]
بی طالعی نگر که من و یار چون دوچشم
همسایه‌ایم و خانهٔ هم را ندیده‌ایم

«مشربی تکلو» از صاحب مشربان سخنوری، در زمان صفویان بوده که مشربهٔ حیاتش به سال ۱۰۰۰ هـ. از تهی سرشار شده است. او سرایندهٔ دوبیت زیرین است، که لخت دوم از آنها، برزبانها جاری است و در کتاب ماندنی دهخدا همواره باقی:

تلخی فرقت یکروزه و صدساله یکی است
«می کشد زهر اگر اندك اگر بسیار است»[۴۱]
دل و دین باختگان را چه غم از روز جزا!
«راه بی خوف بود مردم غارتزده را»[۴۲]

«کوشککی قاینی» از ندمای سلطان سنجر سلجوقی، می بوده است، که اشعاری چند از او به جای مانده. آنچه می آید، اثر طبع وی است، که دهخدا با اندك تغییری آن را در کتابش آورده:

هر که را مال هست و عقلش نیست
روزی آن مال مالشی دهدش[۴۳]
وانکه را عقل هست و مالش نیست
روزی آن عقل بالشی دهدش

«خواجه همام تبریزی» از چکامه سرایان گشاده زبان ایران در اواخر قرن هفتم و اوایل سدهٔ هشتم هجری است. او را رباعی مشهوری است، که دهخدا ذیل بند دوم آن درج نموده است.

از آنجا که بیشتر حدیث ما در این مسوّده، ناگفته می‌ماند، آوردن آن می‌تواند با مناسبت، و مایهٔ نیك انجامی (حُسن مقطع) این گفتار باشد:

شد دوش میان ما حکایت آغاز
از هر بُن مویم برآمد آواز[۴۴]
شب رفت و حدیث ما بپایان نرسید
شب را چه گنه حدیث ما بود دراز

پی نوشت‌ها:

۱ـ «امثال و حکم» ـ تألیف «علی اکبر دهخدا» ـ چاپ ششم ۱۳۶۳ انتشارات امیر کبیر.

۲ـ این قلمزن، خود، کاری را در این زمینه آغاز نموده است، که بخشی از آن در «کیهان فرهنگی» سال نهم شمارهٔ ۳ با نام «کاوشی در امثال و حکم فقهی ـ حقوقی» به چاپ رسیده است.

۳ـ بنگرید به مقاله‌های «سعید رضاییات» با نام «اشعار امثال و حکم» در «روزنامه کیهان» پنجم و دوازدهم اردیبهشت ماه سال ۱۳۷۰ نیز به «شعرهای بنام بی نام» از صاحب همین قلم، در «روزنامه اطلاعات» هفتم و چهاردهم تیرماه سال ۱۳۶۹.

۴ـ «انس التائبین» تصنیف «احمد جام» (ژنده پیل) مصحح «علی فاضل» مقدمه، صفحهٔ پنج، چاپ اول ۱۳۶۸ انتشارات توس.

۵ـ «مضامین مشترك در شعر فارسی» تحقیق و تألیف «احمد گلچین معانی» چاپ اول ۱۳۶۹ ص ۵۸ انتشارات نازنگ.

۶ـ «کاروان هند» تألیف «احمد گلچین معانی» چاپ مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی ـ ج ۲ صفحهٔ ۱۴۵۱ تاریخ چاپ ۱۳۶۹.

۷ـ «کلیات اشعار طالب آملی» مصحح «طاهری شهاب» چاپ کتابخانهٔ سنایی صفحهٔ ۶۰۲ تاریخ چاپ ندارد.

۸ـ «دیوان ابوطالب کلیم همدانی» مصحح «محمد قهرمان» چاپ مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی ص ۴۴۰ تاریخ چاپ ۱۳۶۹.

۹ـ «ویس و رامین» از «فخرالدین اسعد گرگانی» به تصحیح «ماگالی تودوا ـ الکساندر گواخاریا» انتشارات بنیاد فرهنگ ایران صفحه ۱۲ تاریخ چاپ ۱۳۴۹.

۱۰ـ «مثنوی معنوی» «جلال الدین مولوی بلخی رومی» مصحح «نیکلسن» چاپ ششم صفحهٔ ۵۲۷ چاپ امیرکبیر سال ۱۳۵۹.

۱۱ـ «تذکرهٔ هفت اقلیم» اثر «امین احمد رازی» به تصحیح «جواد فاضل» چاپ کتابفروشی علمی ج ۳ ص ۱۷ تاریخ چاپ ندارد.

۱۲ـ «ریحانة الادب» تألیف «میرزا محمد علی مدرس» جلد ۶ صفحهٔ ۱۴۲ چاپ سوم ۱۳۶۹ انتشارات خیام.

۱۳ ـ بنگرید به مرجع شماره ۱۱ جلد ۱ صفحهٔ ۳۳۴.

۱۴ ـ «دیوان اشعار ابن یمین فریومدی» مصحح «حسینعلی باستانی راد» صفحه ۴۲۵ و ۴۲۶ چاپ دوم ۱۳۶۳. از انتشارات کتابخانهٔ سنایی.

۱۵ ـ «کلیات سعدی» به اهتمام «محمدعلی فروغی» چاپ هشتم صفحه ۷۲۵ چاپ امیرکبیر ۱۳۶۹.

۱۶ ـ همان مرجع بالا صفحهٔ ۸۳۴.

۱۷ ـ همان مرجع ص ۴۱۵.

۱۸ ـ همان مرجع ص ۵۲۹.

۱۹ ـ «خسرو و شیرین» از «نظامی گنجه‌ای» مصحح: «بهروز ثروتیان» صفحهٔ ۶۴۵ چاپ اول ۱۳۶۶ انتشارات توس.

۲۰ ـ همان مرجع بالا صفحهٔ ۵۰۲.

۲۱ ـ باز همان مرجع صفحهٔ ۵۳۴.

۲۲ ـ «دیوان قصاید و غزلیات نظامی گنجه‌ای» به کوشش «سعید نفیسی» ص ۳۵۶ و ۳۵۷ چاپ ۱۳۳۸ کتابفروشی فروغی.

۲۳ ـ مرجع شماره ۵ صفحهٔ ۴۵.

۲۴ ـ «دیوان حافظ» تصحیح «پرویز ناتل خانلری» در دو جلد انتشارات خوارزمی ۱۳۶۲.

۲۵ ـ نقل از «حافظ شیرین سخن» اثر «محمدمعین» صفحهٔ ۵۹۷ چاپ ۱۳۶۹ ج ۲ بکوشش «مهدخت معین» (نگارنده این بیت را در دیوانهای موجود حافظ نیافت).

۲۶ ـ «اشعار حکیم کسایی مروزی» تالیف «مهدی درخشان» چاپ دانشگاه تهران ص ۴۰ سال ۱۳۶۴.

۲۷ ـ بنگرید به همان مرجع بالا صفحهٔ ۴۳.

۲۸ ـ «حدیقةالشعراء» تالیف «سیداحمد دیوان بیگی شیرازی» مصحح «عبدالحسین نوایی» ج ۲ صفحهٔ ۱۳۴۶ چاپ اول سال ۱۳۶۵.

۲۹ ـ «یادداشت‌های قزوینی» به کوشش «ایرج افشار» ج ۶ صفحهٔ ۱۰۲ با تلخیص نگارنده. از انتشارات علمی سال ۱۳۶۳.

۳۰ ـ مرجع شماره ۱۴ صفحهٔ ۳۵۵.

۳۱ ـ مرجع شماره ۲۸ ج ۲ صفحه ۹۳۴.

۳۲ ـ مرجع شماره ۵ صفحهٔ ۱۵۶. «طغرای مشهدی» شاعر سدهٔ یازدهم در این مضمون گفته است:

مرد خدا نمی‌شود گرچه زن از کنار خود
بر در مسجد افکند طفل حرامزاده را

۳۳ ـ مرجع شماره ۵ صفحهٔ ۱۵۲.

۳۴ ـ «تاریخ ادبیات در ایران» از «ذبیح‌الله صفا» جلد ۵ بخش دوم صفحهٔ ۱۲۳۶ از انتشارات فردوس، چاپ اول ۱۳۶۴.

۳۵ ـ «دیوان خاقانی شروانی» مصحح «علی عبدالرسولی» ص ۶۹۰ از انتشارات کتابخانه خیام. این شعر در «دیوان خاقانی» مصحح «ضیاءالدین سجادی» هم هست.

۳۶ ـ «تاریخ ادبیات در ایران» «ذبیح‌الله صفا» ج ۴ چاپ سوم ۱۳۶۴ صفحهٔ ۳۱۴.

۳۷ ـ «گنجینه دیوان نشاط اصفهانی» به کوشش «حسین نخعی» (آذران) صفحهٔ ۴۸ چاپ دوم ۱۳۶۲ انتشارات شرق.

۳۸ ـ «پیش‌آهنگان شعر فارسی» به کوشش «محمد دبیرسیاقی» چاپ اول ۱۳۵۱ صفحهٔ ۱۶۸.

۳۹ ـ مرجع شماره ۵ صفحهٔ ۱۱۹.

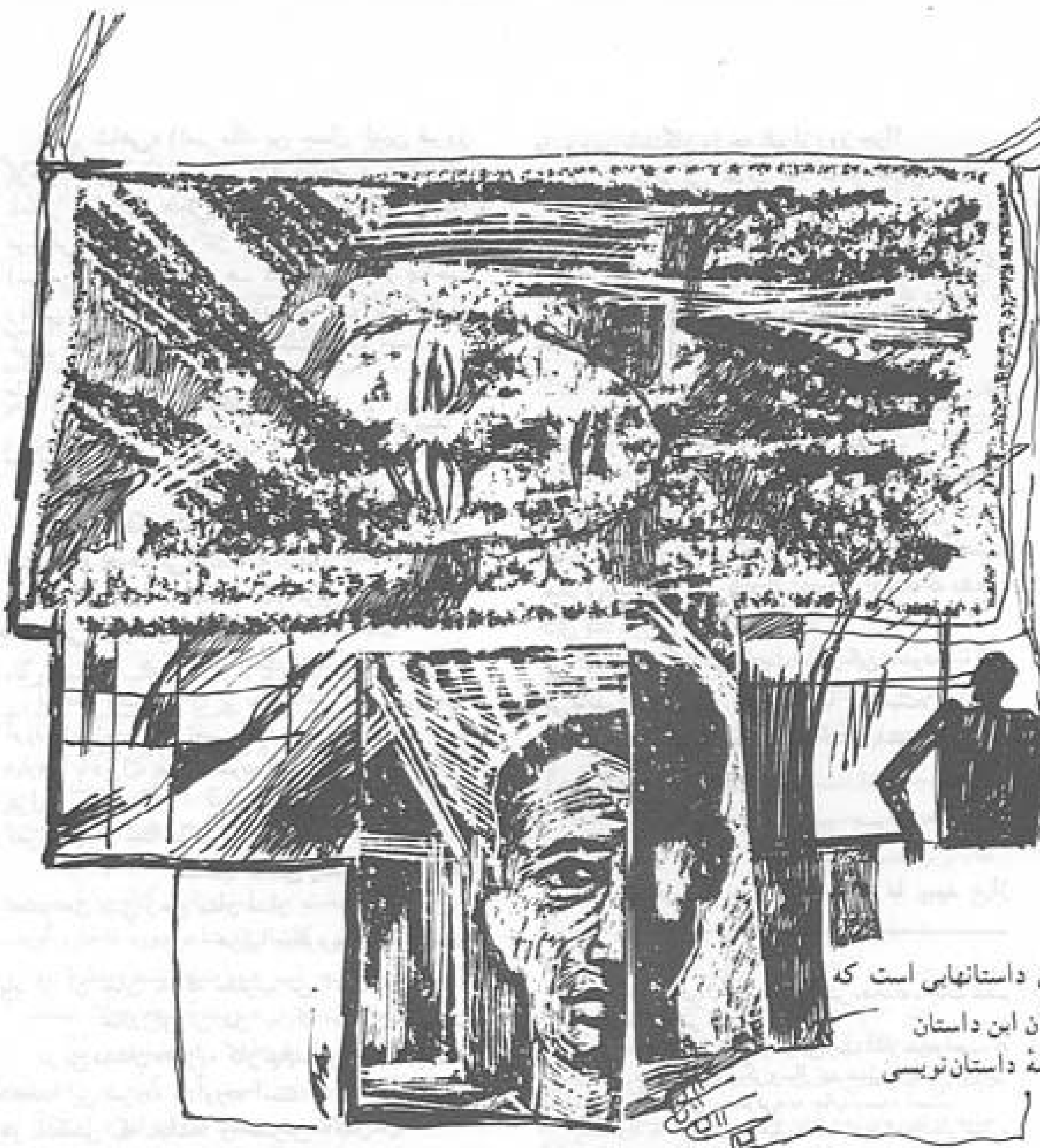
۴۰ ـ «دیوان صیدی طهرانی» به کوشش «محمد قهرمان» صفحه ۱۹۹ چاپ ۱۳۶۴ انتشارات اطلاعات.

۴۱ ـ مرجع شماره ۵ صفحهٔ ۲۱۸.

۴۲ ـ همان مرجع صفحهٔ ۱۱۹.

۴۳ ـ مرجع شماره ۱۱ ج ۲ ص ۳۲۴.

۴۴ ـ «دیوان همام تبریزی» به تصحیح «رشید عیوضی» چاپ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز صفحهٔ ۲۱۴ چاپ مرداد ۱۳۵۱.



● برای آرزوهای پیر پدرم

باز هم غریبه آمد

● حسن بنی عامری

■ اشاره:

«باز هم غریبه آمد»ـ به تعبیری ـیکی از زیباترین داستانهایی است که تاکنون، به «ادبستان» رسیده است. برای نویسندهٔ جوان این داستان کوتاه خوش ساخت و قوی، آینده‌ای درخشان در عرصهٔ داستان‌نویسی حرفه‌ای آرزو می‌شود.

به قیافه‌اش می‌آمد غریبه باشد. یعنی از عینکش حدس زدم باید غریبه باشد. عینکش سیاه بود. چشمهاش را نمی‌شد دید و من چه زوری می‌زدم برای دیدنش و عاقبت هم نمی‌دیدمش. چشمهاش را به غیر از من فقط یك بار افسر خانم دید و بعدها گفت اگر زودتر دیده بود، نمی‌گذاشت کار به جاهای باریك بکشد، نمی‌گذاشت این الم‌شنگه‌ها به پا شود. حتی گفت دیگر لازم نبود دنبالش بروم، بروم زاغ سیاهش را چوب بزنم. لازم نبود گوشم را به در اتاقش بچسبانم تا غریبه سرفه کند و من بفهمم هنوز توی اتاقش است، هنوز نرفته است.

افسر خانم داد زد: «اوهوی!»

غریبه سرفه کرد. خندیدم. دیگر لازم نبود گوشم را به در اتاقش بچسبانم.

افسر خانم داد زد: «اوهوی!»

از تو حیاط داد زد. یعنی بروم پیشش. این را فقط خودم می‌دانستم و خودش.

پله‌ها را سه تا یکی کردم. ایوان تاریك بود. افسرخانم نشسته بود روی تخت کنار حوض و زیر درختهای نارنجش. قلیان می‌کشید: «نرفته هنوز؟»

«نه انگار.»

«امروز هم حکایت دیروزت نشود.»

«خاطر جمع.»

بند کفشهای کتانی‌ام را جلوی چشمهاش محکم گره زدم تا بفهمد برای چه می‌گویم خاطرجمع. هوشش به من نبود، به آتش قلیانش بود.

صدای پا آمد و من دیگر می‌دانستم فقط صدای پای غریبه است که این قدر آرام است. افسرخانم پُکی به قلیانش زد. با ابرویم فهماند بروم کنار دیوار تا غریبه نتواند ببیندم. رفتم کنار دیوار. در باز شد و بسته شد. افسرخانم سرش را تکان داد. یعنی برو.

«پس کی می‌خواهی آن دو تومانی را بم بدهی؟»

«هر وقت که با دست پُر آمدی.»

دود از تو دماغش ابر شد، خزید بیرون، پیچید تو خودش و... من دویدم. نباید این بار گمش می‌کردم. گذاشتم کمی دور شود. می‌دانستم راه همیشگی‌اش را می‌رود. می‌رود از جلوی ارگ کریمخان رد می‌شود، یك فالوده می‌خرد، می‌خورد، و بعد... بعدش را دیگر نمی‌دانستم.

دیروز آمده بودم همین را بدانم. حتی دنبالش هم رفتم، اما تا از کنار بستنی فروشی رد شدم، کسی صدام زد. کسی نبود که بشناسمش. بستنی‌فروش بود، که جوان بود و روپوش سفیدی داشت و فکر می‌کرد من بچه‌ام.

«با توام، بچه!»

رفتم پیشش. نگاهش کردم. فکر کردم چه کارم می‌تواند داشته باشد. دو تا فالوده لیوانی گذاشت جلوم: «این مال توست.»

«این که...»

یك کاغذ کوچك هم گذاشت کنار فالوده‌ها: «این هم همین طور.»

«ولی من.»

«به سلامت.»

گفتم... هیچی نگفتم. کاغذ را برداشتم خواندم، با خط قشنگی روش نوشته شده بود: «به بچهٔ آدم یك بار حرف می‌زنند. مگر بت نگفتم از پسرهای فضول خوشم نمی‌آید؟»

پشتش نوشته بود: «یکی از فالوده‌ها را خودت کوفت می‌کنی، آن یکی را هم می‌دهی به مهتاج.»

لازم نبود امضا داشته باشد تا بفهمم غریبه آن را نوشته است. دویدم بیرون، با فالوده‌ها. از غریبه خبری نبود. من هم لج کردم، تمام فالوده‌ها را خودم تنهایی خوردم.

فکر نکردم ممکن است افسرخانم دوباره به آتش قلیانش خیره شود و به خودش یا شاید به من بگوید: «من مطمئنم خودش است.»

و به من یا شاید خودش بگوید: «خود دایی ارسلان.»

بعد بگوید: «اما او تا حالا باید مُرده باشد.»

و سر من داد بزند: «ای بی‌عرضه!»

دیگر حوصله نداشتم کسی بم بگوید بی‌عرضه. از پشت ماشینها دنبالش رفتم. انتظار داشتم راه هر روزش را برود. اما چشمش که به یك زن چادری افتاد، ایستاد نگاهش کرد، پیچید تو کوچهٔ گلستان. بش فحش دادم که راه هر روزش را نرفت. نقشه کشیده بودم از آن طرف خیابان بروم تا او نتواند ببیندم و من فقط بتوانم ببینمش کجا می‌رود. اما او...

افسرخانم داد زد: «ای بی‌عرضه!»

از توی فکرهام داد زد.

زن چادری پیچید رفت تو کوچهٔ گلستان. دویدم و پشت سرش قدم به قدمش رفتم تا غریبه نتواند ببیندم. زن چادری با خودش حرف می‌زد، به یك کسی که نمی‌دانستم کیست می‌گفت: «پشیمان می‌شوی، این

کارها اخر و عاقبت ندارد.»

به خودش فحش می‌داد. همهٔ مُرده‌های آن کسی را که نمی‌دانستم کیست، از گور بیرون می‌کشید، گور به گورشان می‌کرد. حتی چند بار هم برگشت مرا نگاه کرد و من خیلی ترسیدم. سفیدی چشمهاش سرخ بود و غریبه هنوز می‌رفت. زن هم رفت. راه خودش را رفت. غریبه پیچید تو کوچهٔ سرازیری، پرید تو خرابه‌ای که پشت امامزاده «بی‌بی شاهچراغ» بود. پیش خودم فکر کردم حتمی رفته زیر درخت بید که نمی‌توانم ببینمش. آرام رفتم پشت دیوار خرابه. سرك کشیدم، پشتش به من بود. ساکش را گذاشته بود میان آشغالهای زیر درخت بید. داشت لباسهاش را درمی‌آورد. خنده‌ام گرفت. کمی هم ترسیدم. برام خنده‌دار بود ببینم غریبه با آن همه ابهتش توی خرابه‌ای ایستاده است، دارد لباسهاش را درمی‌آورد. شاید به خاطر این بود که وقتی برای بار اول دیدمش، فکر نمی‌کردم بتوانم یك روز این طور ببینمش.

روز اول با اکبر کور دیدمش، جلوی در خانه‌مان.

«با کی کار دارید؟»

برگشت نگاهم کرد. عینك داشت. عینکش دودی بود و موهاش خاکستری بود و انگشتهای دست راستش میان موهای بلندش بود.

اکبر کور گفت: «افسر خانم هستش؟»

«چی کارش داری؟»

صدای بال زدن پرنده‌ای مرا متوجهٔ قفسی طلایی کرد که کنار پای غریبه بود. نشستم به نگاه کردنش و فکر کردم پرنده‌ای با پرهای سیاه و نوکی نارنجی که بالای چشمهاش به زردی می‌زند، باید کلاغ باشد. و اگر کوچك باشد، باید جوجه کلاغ باشد و اگر هست، پس چرا توی قفس نگهش داشته‌اند؟ مگر کلاغ را هم...

اکبر کور گفت: «مشتری آورده‌ام براش. بگوش بیاید دم در!»

گفتم: «مشتری؟»

بلند شدم.

گفت: «مگر نمی‌بینی؟»

گفتم: «برای...»

برای اتاقهای ما آورده بودش، اتاقهای طبقهٔ بالا، که چهار تا بود و هر چهار تاش دست ما بود و حالا افسرخانم می‌خواست...

کوبهٔ در را محکم کوبیدم. داد زدم: «آقاجان! آقاجان!»

در که باز شد، نان بازاری هنوز توی دستم بود. مهتاج هاج و واج می‌نمود. کنارش زدم. پله‌ها را هولکی دویدم بالا. داد زدم: «اکبر کور، اکبر کور آمده.»

ایستادم تو قاب در. نفس نفس زدم. لقمهٔ آش سبزی گیر کرد تو گلوی آقام. افتاد به سرفه کردن. ننه صغورا زد پشت آقام. چند تا زد.

آقام گفته بود: «پولم باید کور ترش کند آن اکبر کور را اگر برای افسرخانم مشتری بیاورد.»

گفتم: «مشتری، مشتری.»

ننه صغورا آب ریخت تو لیوان، داد دست آقام. آقام سفره را پرت کرد روی کاسهٔ آش سبزی: «جمعش کن این بی‌صاحب مانده را!»

افسرخانم از تو حیاط داد زد: «دانیال، بیا اینجا ببینم!»

ننه‌ام گفت: «رو نیست که.»

آقام گفت: «چند نفرند؟»

افسرخانم گفت: «با تو نیستم مگر، بچه؟»

نان بازاری را گذاشتم تو سفره. با نگاه از آقام پرسیدم چه کار کنم.

آقام نوك سبیلش را دندان گرفت و بلند شد. یعنی برو ببین چه مرگش است. دویدم. یك چیزی از توی پاچهٔ پیژامه‌ام چرخ خورد افتاد روی پله‌ها. عینکم بود، عینك پلاستیکی‌ام. یکی از شیشه‌های زردش را با یکی از شیشه‌های آبی عینك تهمورث عوض کرده بودم، گذاشته بودمش پشت کش پیژامه‌ام. برش داشتم زدم به چشمم. همه جا آبی شد و زرد شد. دویدم تو حیاط. گفتم: «هوم؟» یعنی: بله؟ چه مرگت است؟

کسی هوشش به من نبود. اکبر کور نشسته بود روی تخت، کنار افسرخانم. غریبه هم کنار ساکش ایستاده بود. خیرهٔ مهتاج.

اکبر کور گفت: «اگر منوچهر خودم نبود، نمی‌فهمیدم این بندهٔ خدا چه می‌گوید.»

افسرخانم کاغذ کوچکی دستش بود. داشت نگاهش می‌کرد. ابروهاش توی هم بود. قلیان زردش کنارش بود. من زرد می‌دیدمش. مرا که دید، گفت: «ببین چی نوشته!»

کاغذ را گرفتم. خواندم: «به هر قیمتی که هست، من فقط همان اتاق رو به خیابان را می‌خواهم.»

کاغذش آبی بود. با یك چشم خواندمش.

افسرخانم خندید. خنده‌اش آبی بود. قلیانش را برداشت، نی‌اش را گوشهٔ لبش گذاشت: «به چه قیمتی مثلاً؟»

غریبه دست کرد تو جیب بارانی سبز و بلندش. کیفش را درآورد. چند تا اسکناس صدتومانی گذاشت جلو افسرخانم. سرفه کرد.

آقام گفت: «این انصاف نیست.»

آقام از بالا، از پشت پنجرهٔ اتاقمان گفت و وقتی گفت، من زرد دیدمش، با یك چشم دیدمش.

افسرخانم حتی نگاهش نکرد.

آقام گفت: «اگر به خاطر آن فحشهاست، من آن روز...»

آقام آن روزها دیر می‌آمد و وقتی می‌آمد، سلامش حتی نمی‌توانستیم بکنیم. ننه‌ام نمی‌دانست. هیچ کس نمی‌دانست. فقط من می‌دانستم. فقط من بودم دیدم چه شده. ناهار آن روزش را برده بودم چاپخانه. داشتم دنبالش می‌گشتم. توی دستگاهها و سر و صداها دنبالش می‌گشتم. وقتی ندیدمش، سرم به سروصداها گرم شد. حتی خواستم کمی هم اداش را دربیاورم. گوشهٔ پیراهنم گیر کرد به یك جای یکی از ماشینها. داشت مرا می‌کشید. یا من این طور فکر کردم. دوست آقام دوید طرفم. داد زد: «هوی، دانیال!»

داد زدم: «آقاجان، آقاجان!»

کمك خواستم. نجاتم داد. باز داد زد. کمك نمی‌خواست. سرش خورده بود به یکی از دسته‌های یکی از ماشینها، که هی می‌رفت و می‌آمد. که هی می‌رفت و می‌آمد. چند قدم آمد طرفم. دستش را گذاشت روي شانه‌ام: «باکیت نیست؟»

داد زدم. گریه کردم. آقام را از یك جایی که نمی‌دانستم کجاست، صدا کردم. همه دویدند طرفمان. دوست آقام افتاد زمین. سرش را گذاشتم روی پام. دست و پاش لرزید. خیلی لرزید. خون از گوشش و دماغش و دهانش سُرخورد روی صورتش. با چشمهای بازش داشت نگاهم می‌کرد. ترسیدم.

آقام گفت: «چی شده؟»

نتوانستم جلو چشمهای بقیه بگویمش چه شده. دم گوشش گفتم. نگاهم کرد. افتاد به جانم. سیاه و کبودم کرد. چشمهاش ناگهان سفید شد. از عقب افتاد زمین.

یکی گفت: «عمر الیاس!»

یکی دیگر گفت: «این چه مصیبتی بود؟»

گریه کردم. خدا خدا کردم از گوشش و دماغش و دهانش خون نیاید. خون نیامد. اما این غش کردنها عادتش شد و حتی تا بعدها... و افسرخانم اینها را نمی‌دانست.

می‌گفت: «چرا سلامم علیك ندارد؟»

می‌گفت: «اگر هم دارد، چرا با این همه اخم و تخم دارد؟»

می‌گفت: «نکند از ریخت من بدتان می‌آید؟»

می‌گفت: «دست من نمك ندارد.»

و خیلی چیزهای بد دیگر. مُدام نیش به جان آقاجانم می‌زد. آقاجانم توی خودش نگه می‌داشت. یك شب، دیگر نگه نداشت. داد زد. فحشش داد. فحشهای بدش داد. گفت: «چرا خفه نمی‌شوی؟»

افسرخانم جوش آورد. گفت: «نمکم کورتان کند.»

گفت: «حالا که این طور شد، به فکر یك جای دیگر باشید. ما اهلش نیستیم.»

آقام آن شب گریه کرد. خیلی گریه کرد. ما هم چون گریه‌اش را ندیده بودیم، نشستیم پا به پاش گریه کردیم. مثل او آه کشیدیم. لبمان را دندان گرفتیم.

آقام لبش را دندان گرفت: «حالا هم...»

حالا هم داشت از خرج زن و بچه‌اش می‌زد تا بتواند کمك خرج زن و بچهٔ آن خدابیامرز باشد. این را دیگر من هم نمی‌دانستم.

«آخر چرا کاری می‌کنی که آدم سفرهٔ دلش را پیش هر کس و ناکسی باز کند؟»

غریبه لبش را دندان گرفت. نگاه به آقاجانم کرد.

افسرخانم گفت: «ننه من غریبم بازی درنیار. حوصله تیاترت ندارم.»

اکبرکور گفت: «صلوات بفرستید بابا!»

آقام گفت: «اکبر صحبت سر کرایه خانه‌ست، من می‌توانم...»

افسرخانم گفت: «هیچ هم این حرفها نیست.»

به غریبه خیره شد: «اگر همهٔ اتاقها را هم بخواهی، حرفی ندارم. فقط...»

به غریبه بیشتر خیره شد. از تخت آمد پایین.

اکبرکور گفت: «حالا شما هم زیاد پیله نکن، افسرخانم.»

افسرخانم روبروی غریبه ایستاد: «من شما را بیشترها جایی ندیده‌ام؟»

غریبه سرش را تکان داد. یعنی نه.

آقام گفت: «جهنم مال جهودها. قیمت را خودت تعیین کن.»

افسرخانم گفت: «ولی من... حتم دارم شما را جایی دیده‌ام.»

اکبرکور گفت: «حالا قرار نیست همین الآن بروی که آقای دلفام.»

همه‌شان حالا هم زرد بودند، هم آبی. غریبه دستهٔ کوچک کاغذش را درآورد، چیزی روش نوشت. افسرخانم با اشتیاق نگاهش کرد، از دستش گرفت، دادش به من.

افسرخانم حالا دیگر آبی بود، نگاهش گرم بود. اشتیاق داشت.

خواندم: «من از سؤالهای بیخود خوشم نمی‌آید. اتاق را می‌دهید یا نه؟»

افسرخانم زرد شد. اخمش تو هم رفت، رفت نشست روی تخت. صدای قل‌قل قلیانش بلند شد. دودی از تو دماغش خزید بیرون. گفت: «این پولی که دادی...»

حرفش را آن قدر کش داد تا همه بفهمیم می‌گوید کم است. کم نبود. این را با تمام بچه بودنم می‌فهمیدم که کم نبود. حتی بیشتر از آن چیزی بود که ما برای چهار تا اتاقش می‌دادیم. غریبه زرد شد. مشت اسکناسش را ریخت روی بقیه اسکناسها. چیزی نوشت و به من داد. خواندمش: «سگ خور!»

آقام گفت: «آخر یك دقیقه هم به حرف من گوش بده، زن.»

افسرخانم با حرص قلیان کشید: «اگر به چشمم آشنا نمی‌آمدی، یك دقیقه هم نمی‌گذاشتم اینجا بمانی.»

اکبرکور گفت: «کم‌لطفی می‌کنی باباجان. این بندهٔ خدا که چیزی نگفت.»

آقام گفت: «تو دیگر خفه شو، مرتیکه چاچولباز!»

اکبرکور گفت... اکبرکور چیزی نگفت. سفیدی ترسناك چشمهاش را با شیشهٔ زرد دیدم و دیدم پلك می‌زند و پلکش تند می‌زند. با انگشتهای سیاهش موهای سفید و فلفل نمکی‌اش را خاراند و زیرلب چیزی گفت که حدس زدم باید به خودش بدوبیراه گفته باشد.

غریبه روی دسته کاغذش چیزی نوشت، دادش به من. خواندم: «من خسته‌ام. اتاقم را می‌خواهم.»

افسرخانم گفت: «نشانش بده!»

به من گفت. می‌خواستم بگویم به من مربوط نیست. اما از تشرش ترسیدم. غریبه حتی قفس طلایی‌اش را داد من بیاورم. ساکهاش را خودش آورد. از توی یکی از آنها یك چوب قهوه‌ای بیرون مانده بود و من نمی‌دانستم چیست و بعدها فهمیدم سه‌تار است.

آقام هنوز پشت پنجره بود. به اکبرکور می‌گفت خفه شود. به افسرخانم می‌گفت یك فرصت دیگر بش بدهد تا بتواند بیشتر براش توضیح بدهد.

غریبه خودش در اتاقش را باز کرد. رفت تو. قفس طلایی را گذاشتم زمین. نگاهم کرد. نگاهش بم گفت باید گورم را گم کنم. آمدم بیرون. در اتاق محکم پشت سرم بسته شد. ادای رفتن درآوردم. با سروصدا از پله‌ها دویدم پایین، بعد آرام آمدم بالا، از سوراخ کلید توی اتاق را نگاه کردم. غریبه عینکش را برداشته بود. سرفه می‌کرد. من از ترس نفس نفس می‌زدم. دستش رفت توی یکی از ساکها. یك دسته گل نرگس آورد بیرون، گذاشت روی قفس. خیرهٔ جوجه کلاغش شد. بعد به طرف من خیره شد. فکر کردم لابد مرا دیده است. به فکر خودم خندیدم. دیگر ندیدمش. انگار رفت یك گوشه‌ای. فقط صدای تیك تیك خودکارش آمد. بعد تمام سوراخ کلید به رنگ بارانی سبزش شد. در باز شد. در آن لحظه فقط یادم است چشمهای سبزش را دیدم و اخمش را، که بند دل آدم را پاره می‌کرد. دستش را آرام آورد بالا، کاغذ را گذاشت کف دستم. بازش کردم. خواندم: «من اصلاً از پسرهای فضول خوشم نمی‌آید. از جلوی چشمهام دور شو!»

«چشم!»

دویدم توی اتاقمان. مثل بید لرزیدم. حتی فکرش را هم نکردم که یك روز باید تعقیبش کنم تا بفهمم...

غریبه سرفه کرد. فهمیدم باید از جلوی چشمش دور شوم. رفتم ته کوچه. غریبه از تو خرابه آمد بیرون، نگاه به دور و برش کرد: رفت. لباس عجیب و غریبی پوشیده بود. یك عبای بلند قهوه‌ای و لباسهایی کهنه و وصله‌دار. گیوهٔ سفید کثیفی هم پاش بود. و آن سه‌تار، آن سه‌تار هم دستش بود.

سه‌تارش را یادم می‌آید بغل می‌گرفت، می‌نشست وسط اتاقش، با ناخن بلندش می‌زد. و چه غمگین می‌زد!

سنگینی سایه‌ای را پشت گردنم حس کردم. سایهٔ آقام بود. زد پس گردنم. چیزی نگفت. مشت به در اتاق کوفت و گفت: «باز کن، غریبه!»

با فریاد گفت. در باز نشد. آقام باز مشت کوفت. بعد خودش در را باز کرد: «چرا خفه‌اش نمی‌کنی این لعنتی را؟!»

غریبه نشسته بود وسط اتاق، سه‌تارش را می‌زد. اشك از زیر عینك سیاهش سُر می‌خورد می‌رفت میان ریش کم‌پشت و سفیدش.

آقام رفت بالای سرش: «با توام، مرد!»

غریبه دیگر آرام نبود، آرام نمی‌زد. سه‌تارش در حرکت بود، در رقص بود و اشکهاش چه آتشی به جان آدم می‌زد!

آقام سبیلش را دندان گرفت: «مگر نگفتم پیش این مرتیکه نیا؟»

گفتم: «من می‌خواستم فقط...»

کتکم را خوردم. کتکم را میان صدای غمگین سه‌تار و بال زدنهای جوجه کلاغ خوردم. آقام فحش می‌داد. هم به من و هم به او و چه فحشهای بدی هم می‌داد! بعد دیگر نداد. بعد تازه فهمیدم صدای سه‌تار نمی‌آید، فقط صدای بال زدنهای جوجه کلاغ می‌آید. مشت آقاجانم تو دستهای غریبه بود. غریبه فقط نگاهش می‌کرد. من مانده بودم چه کنم.

آقام گفت: «ولم کن!»

غریبه ولش کرد. آقام رفت بیرون. و من خیلی ناگهانی دلم خواست یك امشبی را پیش غریبه بمانم، نروم توی اتاق خودمان به خوابیدن. غریبه خم شد روی دسته کاغذش. صدای تیك خودکارش آمد. بعد کاغذش را گذاشت کف دستم. نوشته بود: «من از بچه‌های...»

باقی‌اش را ننوشته بود. لابد می‌دانست که من می‌دانم چه می‌خواسته بنویسد.

آمدم بیرون. رفتم مهتاج را زدم.

آقام از تو حیاط داد زد: «زن من آسایش ندارد. این مرتیکه نامَحرم است.»

«نامحرم هست یا نیست، اینش به من مربوط است.»

باز صدای سه‌تار آمد. از غریبه خیلی بدم آمد.

آقام از تو پله‌ها داشت فحش به غریبه می‌داد. بعد دیگر نداد. بعد انگار چیزی روی پله‌ها افتاد. آقام بود. افتاده بود روی پلهٔ بالایی. داشت می‌لرزید. مثل تو چایخانه می‌لرزید. ننه‌ام جیغ زد. همه‌مان جیغ زدیم. ترسیده بودیم.

افسرخانم داد زد: «چی شده باز؟»

ننه‌ام گفت: «الیاس، الیاس!»

بعد گفت: «حالا چه خاکی به سرم بریزم؟»

به من گفت: «برو دکتر بیار!»

«از کجا؟»

«از سر قبر من.»

بلند شد برود پایین، نرفت. زیر لب گفت: «پولت توی سرت بخورد.»

به افسرخانم گفت. النگوی طلاش را درآورد گذاشت کف دستم: «به جای پول.»

خواستم بدوم بروم پایین که دستی روی شانه‌ام خورد. غریبه بود. بارانی‌اش را داشت می‌پوشید. کاغذی را جلوم گرفت: «تو فقط دکتر را نشانم بده!»

آقام را کول گرفت، از پله‌ها رفت پایین. ننه‌ام مانده بود چکار کند. از چشمهاش فهمیدم و دهان بازش و چادری که سرش نبود.

گفتم: «چکار کنم؟»

گفت: «چه می‌دانم، خبر مرگم.»

گفت: «برو دنبالش!»

رفتم.

افسرخانم جلوی پله‌ها ایستاده بود: «کجا داری می‌بریش؟»

غریبه چیزی نگفت.

«مگر با تو نیستم؟»

با تهدید گفت. لابد فکر کرده بود دعواشان شده است، زده‌اند همدیگر را لت‌وپار کرده‌اند و حالا هم...

«صفورا! این مرتیکه دارد شوهرت را کجا می‌برد؟»

این بار داد زد.

داد زدم: «می‌بردش دکتر.»

در را بستم.

توی راه دستها و سر آقام تاب می‌خورد و من طوری می‌رفتم که پام سایهٔ غریبه و آقام را لگد نکند، که فکر نکنند دارم با این کارم به هر دوشان بی‌احترامی می‌کنم. دکتر هم هرچه گفت، غریبه چیزی نگفت. مرا نشان می‌داد و من می‌گفتم هر آنچه را که باید می‌گفتم. پول ویزیت و تاکسی آخر شب را هم غریبه داد. و پولی که کف دستم گذاشت و کاغذی را، که روش نوشته بود: «نمی‌خواهم آقات بفهمد من این کارها را کرده‌ام. به ننه‌ات هم همین را بگو!»

ننه‌ام گفت: «خدا از برادری کمت نکند.»

با افسرخانم و مهتاج ایستاده بود دم در. آقام هنوز بیهوش بود. غریبه کولش کرد بُردش بالا.

افسرخانم از پایین پله‌ها گفت: «ارسلان!»

آن موقع نفهمیدم چرا این اسم را صدا زد. فقط دیدم

غریبه برای یك لحظه ایستاد. حتی حس کردم می‌خواهد برگردد پشت سرش را، و حتماً افسرخانم را، نگاه کند. اما نماند. پله‌ها را رفت بالا. آقاجانم را گذاشت تو رختخوابش.

«شدیم مایهٔ زحمت.»

غریبه حتی برنگشت نگاهش کند. رفت توی اتاقش، دوباره نشست به سه تار زدن، به سرفه کردن و سه تار زدن.

سرفه‌هاش خشك بود و رگه‌دار. من حتی آن روز دیدم که وقتی عباش را گرفت جلوی دهانش، گوشهٔ عباش خونی شد و او عین خیالش نبود که خونی شد. از میان شتاب مردم آرام می‌رفت. گاهی برمی‌گشت تا شاید مرا ببیند و مرا نمی‌دید. من آن طرف خیابان بودم و پشت ماشینهای پارك شده، برام خیلی مهم بود بفهمم کجا می‌رود. بفهمم چرا هر روز صبح یك دسته گل نرگس می‌خرد، با یك گلدان بلور، و می‌گذاردشان روی قفس جوجه کلاغی که بعدها فهمیدم جوجه کلاغ نیست و میناست، مرغ میناست. همانها که اگر باشان سروکله بزنی، مثل طوطی به حرف می‌آیند و برات بلبل زبانی می‌کنند و اسمت را می‌گویند و چیزهای دیگر را. مینای غریبه حرف نمی‌زد. مثل خودش بود.

آقام می‌گفت: «گنگ است.»

و بقیه وقتی غریبه جوابشان را نمی‌داد، می‌گفتند: «گنگی مگر؟»

او نگاهشان نمی‌کرد. به کاغذهاش هم حتی دست نمی‌زد. و من فکر می‌کردم لابد آنها را قابل نمی‌داند که راهش می‌گیرد می‌رود، دندان قروچه‌هاشان را نمی‌بیند.

آقام دندان قروچه رفت. قاشقش را پرت کرد تو سفره. به سقف خیره شد. زیر لب فحشی داد. گفت: «برو بش بگو خفه کند این لامصبش را!»

به من گفت. شیرین‌پلو داشتیم. زهرم شد. نُچ کشیدم. به پیراهن مشکی آقام خیره شدم که برای مردن دوستش پوشیده بود. بعد قرآن را دیدم که دست پینه بسته‌اش رفت از روی تاقچه برش داشت، نشست به خواندنش. وقتی می‌خواند، خودش را مثل غریبه تکان تکان می‌داد و می‌خواند. و من فکر کردم غریبه و آقام با همین چیزها، با همین خود را تکان دادنها، همین در خود بودنها، همین چشم برهم گذاشتنها می‌توانند یك جوری همدیگر را بفهمند، می‌توانند یك جوری با هم دوست باشند. می‌توانند... اما آنها...

آقام گفت: «مگر با تو نیستم؟»

ننه صغورا با چشمهاش گفت بلند شوم بروم بالا تا اخلاق آقام بیشتر از این سگ نشده است.

بلند شدم رفتم پشت‌بام. غریبه مثل همیشه توی پشه‌بندش نشسته بود. داشت سه‌تارش را می‌زد. خودش را البته نمی‌شد از توی پشه‌بند دید. نور چراغ همسایه‌ها که به پشه‌بند می‌تابید، سایه‌اش را می‌شد دید که برگوشه‌ای از دیوارهٔ پشه‌بند افتاده بود و خودش را تکان می‌داد و لابد به سایهٔ قفس مرغ مینا و گلدان بلور نرگس خیره می‌ماند. شبها همیشه همین طورها بود که بالا می‌ماندم و یادم می‌رفت برای چه آمده‌ام بالا.

افسرخانم گفت: «اسمش ارسلان بود و آن قدر دوست داشتني بود که من بش می‌گفتم دایی ارسلان.»

اکبرکور گفت: «به حق چیزهای نشنیده.»

«گفت فقط یك اتاق می‌خواهد. همین اتاقی که الآن...»

و مرا دید که هنوز نشسته بودم، فرمانش را نبرده بودم.

«پس چرا این قدر مِس‌مِس می‌کنی؟»

بلند شدم. ذغال آوردم. گذاشتمش توی آتشگردان. آتشش زدم. چرخاندمش.

افسرخانم گفت با دخترش آمده بوده و زنش: نرگس و مینا. گفت مینا لال بوده، گنگ بوده و هر دوشان (ارسلان و نرگس) به احترام او کمتر حرف می‌زده‌اند. «من هم زیاد مزاحمشان نمی‌شدم. براشان شیرین پلو درست می‌کردم. خیلی دوستش می‌داشتند. می‌گفتند محبت می‌کنی. می‌گفتند ما تا حالا هیچ وقت همچی غذای خوشمزه‌ای نخورده بوده‌ایم.»

رفتم جلوتر. افسرخانم مرا نمی‌دید. ماهیهای حوضش را می‌دید.

«وقتی فهمیدم ارسلان مریض است و دکترها ازش قطع امید کرده‌اند، وقتی می‌دیدمش که به مینا و نرگسش می‌خندد، وقتی فهمیدم مینا به خاطر حرف دکترها شوکه شده و دیگر نتوانسته حرف بزند، بدون این که خودم بفهمم تا یك هفته براشان شیرین‌پلو درست می‌کردم.»

و من آتشگردان را چرخاندم و ذغالهاش جرقه زدند و چه جرقه‌های سرخی!

اکبر کور گفت: «عجب!»

آورده بودشان برای هواخوری. یك ماشین هم کرایه کرده بود، می‌دادش دست مینا تا مینا براندش. خودش یادش داده بود. نرگس هم مثل پربرك دورشان پر می‌خورد و می‌خندید.»

بعد گفت یك روز سوار ماشین شده بودند که بروند حافظ و سعدی و جاهای دیگر. به دست خدا سپرده بودشان. به مینا گفته بود مواظب دایی ارسلانش باشد. بعد نواری گذاشته بودند که به گمانش همان چیزی است که غریبه الآن با سه تارش می‌زند. بعد رفته بودند و توی راه دو سه نفر به هر دوشان گفته بودند در سمت راست ماشین شان باز است. تا ارسلان بخواهد بازش کند و دوباره ببندد، پسرکی جلوی ماشین می‌پرد. مینا جیغ می‌زند. از جاده منحرف می‌شود. ارسلان از ماشین پرت می‌شود بیرون. ماشین می‌خورد به کوه. ارسلان دستش می‌شکند. بلند می‌شود برود کمك، که دودی از ماشین بلند می‌شود. نوار هنوز توی ضبط بوده و برای خودش سه‌تار می‌زده که ماشین جلوی چشمهای ارسلان منفجر می‌شود، الو می‌گیرد.

تمام اینها را افسرخانم با گریه می‌گفت و وقتی می‌گفت، اکبرکور فقط می‌گفت: «عجب حکایتی دارد این مرد غریبه.»

افسرخانم گفت: «پسرك بیچاره را هلاك کرده بود از بس زده بودش.»

بعد گفت: «پس کو آتشت، پسر؟»

به من گفت. آتشگردان را چرخاندم و او گفت: «دیگر نتوانست با هیچ پسری کنار بیاید. از همهٔ پسرها بدش می‌آمد. می‌دیدم که بدش می‌آمد. از ریز و درشت، غریبه و آشنا، آشناهای من.»

به نارنجهاش خیره ماند، فقط چند لحظه بعد آه کشید: «مانده‌ام حیران.»

اکبرکور گفت: «بلا به دور.»

افسرخانم گفت: «این غریبه خیلی شکل ارسلان است.»

گفتم: «شاید...»

گفت: «تو خفه.»

اکبرکور گفت: «شاید کاکاش باشد.»

من هم همین را می‌خواستم بگویم.

«خودش که تا حالا باید هفت تا کفن پوسانده باشد.»

صدای عطسه آمد و من خیلی ناگهانی سایهٔ آقاجانم را دیدم که از پشت پنجرهٔ اتاقمان رفت کنار، توی سیاهی اتاق گم شد. غریبه هم همین کار را می‌خواست بکند. می‌خواست مرا توی شلوغی مردم گم کند. اما نمی‌توانست. پا به پاش رفتم، تا دروازهٔ اصفهان. رفت توی یك قهوه‌خانهٔ شلوغ، به اسم داش‌آکل. هر کس سرش به کار خودش گرم بود. هیچ‌کس هوشش به من یا غریبه نبود. یکی تسبیح و انگشتر عقیق می‌فروخت. یکی مارش را دور گردنش انداخته بود و می‌خندید. یکی سیگار می‌کشید. یکی چیزی را پنهانی به کسی می‌داد و می‌خندید. یکی خیلی مردانه حرف می‌زد، صورتش زنانه بود. زن بود، معتاد بود، پول می‌خواست. بقیه هم یا چای می‌خوردند یا قلیان می‌کشیدند یا توی عالم خودشان بودند.

غریبه رفت نشست روی صندلی یکی از میزهای وسط قهوه‌خانه. رفتم تو.

«چه می‌خواهی اینجا، بچه؟»

همانی بود که به کسی خندیده بود. خندید. خنده‌اش حالم را به هم زد. دندانهاش زرد بود، سیاه بود.

«دنبال آشنام می‌گردم.»

«کی هست؟»

«نمی‌دانم.»

«نمی‌دانی؟ پس چطور داری دنبالش می‌گردی؟»

از کنارش رفتم، در رفتم. غریبه نباید مرا می‌دید. ندید. یك گوشه‌ای رفتم که مرا ندید. یك گوشه‌ای رفتم که آن مرد (همان که مار به گردن داشت) آنجا نباشد. نبود. روبروم بود. غریبه سرفه کرد. سه تارش را درآورد گذاشت روی پای راستش. و زد. و شنیدم که کسی گفت: «باز هم غریبه آمد.»

و شنیدم که از حرف خودش خندید. ندیدمش کیست. و غریبه می‌زد. خودش را تکان تکان می‌داد و می‌زد. سرفه می‌کرد و می‌زد. و عجیب این بود که سرفه‌اش انگار با سه‌تارش، پا به پایش می‌آمد. خودش شده بود یك ساز دیگر. خودش شده بود یك غریبهٔ دیگر که سه‌تار می‌زد و سه‌تار غمگین می‌زد. همه ساکت بودند. همه دستهاشان را توی جیبهاشان کردند، بارانی از سکه جلوی پای غریبه ریختند. غریبه اما سکه‌ها را نمی‌دید، یا نمی‌خواست ببیند، سه تارش را فقط می‌زد. و سه تارش را آن قدر زد که سرفه امانش را برید. خون از گوشهٔ لبش سُر خورد رفت میان ریش کم‌پشت و سفیدش. خودش نمی‌دید. سرفه امانش نمی‌داد ببیند.

افسرخانم می‌گفت: «نذر کرده بود گدایی کند،



پولش را بدهد به مستحقش.»

عینک سیاهش افتاد زمین. شکست. شیشه‌هاش شکست.

روزنامه‌ها نوشتند: «سالهاست از این آهنگساز معروف خبری نیست. سالهاست کسی نمی‌داند کجاست.»

گفتم: «آقا...»

نمی‌دانستم به چه اسمی صداش کنم.

«نمی‌خواهم آقات بفهمد من این کارها را کرده‌ام. به ننه‌ات هم همین را بگو!»

گفتم. گفتمش دایی ارسلان. نگفتمش آقا یا چیز دیگر. دایی ارسلان خودم می‌دانستمش.

سفیدی چشمهاش از زور سرفه سرخ شده بود. نگاهم کرد. نگاه گرمم کرد. می‌خواست بداند آنجا چه کار می‌کنم. مردم دورمان جمع شدند.

صدایی گفت: «برو کنار، برو کنار!»

صدای آقام بود. مرا هم زد کنار. سفیدی چشمهاش سرخ سرخ بود. گفت: «باید برسانیمش دکتر.»

نشست تا غریبه را کول بگیرد و بعد...

«او اینجا چه کار می‌کند؟ لابد او هم داشته مرا تعقیب می‌کرده؟»

غریبه دستش را گرفت. نگذاشت. حتم می‌خواست چیزی بگوید، یا چیزی روی کاغذش بنویسد. اما سرفه امانش نداد. شل شد. سرش گیج رفت افتاد تو بغل آقام.

یکی گفت: «شما می‌شناسیدش؟»

«ها.»

«کیه؟»

«دایی ارسلان»

«دم گرمی دارد. الآن چند وقت است که خیلیها فقط به خاطر او می‌آیند قهوه‌خانهٔ داش آکل.»

دایی ارسلان روی کول آقام بود.

آقام گفت: «جَلد باش، باباجان!»

اولین بار بود که این طور صمیمی دستورم می‌داد.

گفتم: «چشم!»

سه‌تار را برداشتم، و کیفش را. دویدم. توی راه دستها و سر دایی ارسلان تاب می‌خورد. و من طوری راه می‌رفتم که پام سایهٔ آقاجان و دایی ارسلان را لگد نکند، که فکر نکنند دارم با این کارم به هردوشان بی‌احترامی می‌کنم، که فکر نکنند دوستشان نمی‌دارم.

دکتر هم هرچه گفت، آقام چیزی نگفت. نمی‌دانست چه باید بگوید. فقط نگاهش می‌کرد. غریبه را نگاه می‌کرد دستش را فشار می‌داد. می‌گفت: «باید زنده بماند. به هر قیمتی که هست باید زنده بماند.»

«مریضی‌اش خیلی کهنه است. تا حالا هم خیلی شانس آورده که زنده مانده. می‌توانم بگویم معجزه بوده.»

«یعنی...»

«خدا صبرتان بدهد.»

پرسید: «مریض با شما چه نسبتی دارد؟»

سؤال سختی بود. برای آقام خیلی سخت بود. دکتر را نگاه کرد و مرا: «خدا از برادری کمت نکند.»

«درد بی‌برادری خیلی سخت است.»

آقام لبش را دندان گرفت. دایی ارسلان را کولش گرفت. آمدیم بیرون. رفتیم تو شلوغی پیاده‌رو. آقام یادش رفت تاکسی بگیرد. راه خودش را می‌رفت.

«چرا به دکتر گفتی من برادرتم؟»

آقام ایستاد.

«چرا؟»

غریبه از کول آقام آمد پایین. رفت نشست کنار دیوار. بش نمی‌آمد حرف زده باشد. بش می‌آمد مثل همیشه باشد. بش می‌آمد غریبه باشد. سه‌تارش را بلند شد آمد ازم گرفت. روی دسته کاغذش هم نوشت: «من گدای محبت نیستم.»

دادش دست آقام. آقام هزار بار خواندش. آمد نشست کنار پای غریبه: «من فقط می‌خواستم...»

غریبه نوشت: «منت محبتت را بر و بگذار سر کسی که نمی‌تواند این چیزها را بفهمد. حنات پیش من رنگی ندارد.»

آقام لبش را دندان گرفت: «چرا کج خیالی می‌کنی، مرد؟»

غریبه ماهرخ رفت طرف آقام. داد زد: «من کج خیال نیستم.»

مردم برگشتند نگاهش کردند. ما را هم. بعضی‌هاشان آمدند چیزهایی پرسیدند. هم از او، هم از ما. جوابی نگرفتند. راهشان را گرفتند رفتند. غریبه داشت روی دسته کاغذش چیزهایی می‌نوشت، دور از چشم من و آقام. آقام نگاهش را می‌دزدید، از من، از غریبه، از همه. آمدم چیزی بگویم که گفت: «تو خفه!»

لگد محکمی به قوطی کنسرو کنار پام زدم. رفتم نشستم کنار جوی آب، چوب توی لجنهاش کردم. قوطی کنسرو رفت کنار پای غریبه، دور خودش چرخید، گیر کرد به یکی از لنگه‌های گیوه‌اش، که از پاش درآمده بود. بعضی از زنها می‌ایستادند نگاهش می‌کردند، چیزی می‌پرسیدند و پول تو گیوهٔ کهنه‌اش می‌انداختند. آقام فقط لب می‌گزید و راه می‌رفت.

غریبه داد زد: «آهای!»

آقام دوید طرفش، خوشحال. من آرام بلند شدم. حتی بی‌خیال. غریبه را نمی‌شد دید. آقام جلوش نشسته بود، باش حرف می‌زد. بعد بلند شد. یک مشت کاغذ دستش بود. غریبه داد زد: «برو از اینجا! برو گفتم!»

آقام داشت کاغذهای غریبه را می‌خواند. اول آرام، بعد تند، بعد تندتر. رنگش پرید. سفید شد. لبش لرزید. نگاه به غریبه کرد و کاغذها و من. سرم را تکان دادم تا بفهمد می‌گویم: «چی نوشته آنجا؟»

باز نگاه به کاغذها کرد. غریبه سه‌تارش را گذاشت روی پاش، چشمهاش را بست، شروع کرد به زدن. یکی از کاغذها از دست آقام افتاد زمین. سرم داد زد: «مگر بت نگفتم رَدَم نیا؟»

«کی گفتی؟»

رفت. نایستاد. کاغذ را رفتم برداشتم خواندم. روش نوشته بود: «من گدای محبت نیستم.» هزار بار نوشته بود.

لگدی زدم به قوطی کنسرو و دویدم، پا به پای آقام. فکر کردم چه طور می‌شود این چیزها را فهمید. آقام گفت: «من که به تو گفته بودم رَدَم نیا.»

به من نمی‌گفت. به خودش می‌گفت. به من اگر قرار بود بگوید، با کتک می‌گفت.

در خانه را چهار طاق باز کرد، رفت تو حیاط، رفت نشست لب حوض، آب به صورتش زد. شاید ده بار، شاید صدبار، شاید بیشتر.

«سلام، عمو الیاس!»

محبوبه خانم بود، زن دوست آقام. همان که عکسش روی تاقچهٔ اتاقمان بود، با روبان سیاه کجی کنار شیشه قاب.

آقام نگاه آتشریزش کرد: «کی گفته این هی بیاید اینجا؟»

افسرخانم یادش رفت قلیان بکشد. نگاه به ننه‌ام کرد، با دهان باز. دود جلوی صورتش بود. ننه‌ام یادش رفت استکان چای را بگذارد جلوی محبوبه خانم. لبخند تعارف و تعجب روی صورتش خشکیده بود. محبوبه خانم نگاه از همه دزدید. زد روی دست دخترش: «دست نزن به اینها، کره خر!»

آقام آمد نزدیکتر، روبروی محبوبه خانم: «چرا بش گفتی کره خر؟»

ننه‌ام گفت: «الیاس!»

افسرخانم با اشاره چشم و ابرو می‌خواست بداند چه شده، می‌خواست بداند چرا آقام این طور شده، چرا دارد با این زن بدبخت این طوری حرف می‌زند. شانه بالا انداختم. «بابای این بچه مگر خر بوده که تو بش می‌گویی کره خر؟»

محبوبه خانم نگاه به آقام نکرد. بلند شد از روی تخت. دست دخترش را گرفت کشید. دختر نمی‌خواست برود. می‌خواست باز با مهتاج بازی کند. می‌خواست بماند، برود بهار نارنج بچیند، بریزد توی قوری اسباب بازی مهتاج. می‌خواست بنشیند با مهتاج بازی کند.

«خودمان، خبر مرگمان، توی خانه‌مان درخت نارنج داریم. آنجا بتمرگ بازیت را بکن!»

«آنجا که مهتاج نداریم.»

«بت گفتم چرا به بچه گفتی کره خر؟ مگر با تو نیستم؟»

ننه‌ام آمد پایین، از روی تخت، ایستاد جلوی آقام: «هوشت کجاست، مرد؟»

افسرخانم کنار گوشم گفت: «جُستی بالاخره غریبه را؟»

گفتم: «گور بابای غریبه هم کرده. به من چه اصلاً.»

آقام داد زد: «اگر یک بار دیگر به بچه‌های دوست من بد و بیراه بگویی، به روزگار سیاه می‌نشانمت. کاری می‌کنم که...»

ننه‌ام جلوی دهان آقام را گرفت: «دهنت را آب بکش، الیاس. چی داری می‌گویی؟»

محبوبه خانم ایستاد. لبش را تو هم جمع کرد. گفت: «تف!»

دست دخترش را گرفت رفت.

«دیگر حق نداری پا بگذاری تو خانهٔ من.»

افسرخانم گفت: «چی شده، الیاس؟»

آقام داد زد: «به تو مربوط نیست، هاف هافوی پیرسگ الاغ!»

افسرخانم جرأت نکرد بگوید: «حرف دهنت را

بفهم.» رفت نشست روی تخت، به قلیان کشیدن، و عروسکهای توی خمره قلیان را نگاه کردن.

ننه‌ام گفت: «این کارها چیه می‌کنی، الیاس؟»

آقام دستش را بلند کرد بزند بیخ گوش ننه‌ام. ننه‌ام نگاه ماتش کرد، بعد نگاه آتشریز. دست آقام همان بالا ماند. بعد آمد پایین، آمد پایین‌تر. بعد دوید رفت از پله‌ها بالا، رفت توی اتاق خودمان.

ننه‌ام گفت: «کجا رفته بودید با هم؟»

گفتم: «چه می‌دانم، چه می‌دانم.»

دویدم رفتم از پله‌ها بالا، رفتم پشت در اتاق خودمان. آقام داشت کاغذهای غریبه را توی زیرسیگاری‌اش آتش می‌زد. نگاهش به جایی دور، به جاهای دوری بود. شاید به دوستش فکر می‌کرد، یا به زن‌دوستش، یا به غریبه. غریبه را هیچ وقت ندیدیمش، هیچ جا نجستیمش. در اتاقش را که باز کردیم، مرغ مینا شلوغش کرد. کاغذی کنار قفس طلایی بود. تمام چیزهاش را به ما داده بود. سه‌تار و مرغ میناش را به من بخشیده بود. و بقیه چیزهاش را به افسرخانم و آقام و ننه صفورا، و حتی مهتاج.

آمده بودم همان جایی بمیرم که مینام مُرده بود، که نرگسم مُرده بود. نمی‌خواستم باعث دردسر کسی شوم. نمی‌خواستم کسی باعث دردسرم شود.»

آقام گفت: «به!»

به مسخره گفت.

افسرخانم بلند شد رفت پایین، به حالت قهر.

«شما قرار بود به فکر خانه باشید. چی شد پس؟»

آقام گفت: «می‌گوید به خاطر نرگسم، به خاطر مینام. به!»

نشنیده بود افسرخانم چه گفته است.

«اکبرکور قرار است صبا صبح مشتری بیاورد برام. دست بجنبانید. خوب نیست شبها تو خیابان بخوابید.»

فردا باز آمد بالا، بی‌حرف. نشست کنار قل‌قل آبجوش سماورمان. برای خودش چای ریخت، برای خودش قند برداشت، برای خودش چای ریخت توی نعلبکی، برای خودش هورت کشید. بعد همان طور ماند. گفت، به آقام: «یعنی باز هم باید منتظرش ماند؟»

مهتاج رفت گوش آقام را گرفت کشید: «پس چرا نرفتی آش سبزی بخری، جز جگرزده؟»

آقام زدش کنار. گفت: «از همان اول هم نبایست می‌آمد.»

گفت: «چرا گذاشتی بیاید؟»

گفت: «می‌بینی چه زندگیی درست کرده برامان؟»

ننه‌ام گفت: «چه کار به کار ما داشت آن بیچاره. سرش تو لاک خودش بود.»

«دیگر نفهمم کسی توی این خانه بش بگوید بیچاره. بار آخرتان باشد.»

سیگار اشنویی از جاسیگار نقره‌اش درآورد و آتش زد. مهتاج رفت از کولش بالا. نشست روی دوشش. فکر کردم الان است که کتکش را بخورد. نخورد. آقام داشت نگاه به گُلهای توی سفره‌اش می‌کرد. رفته بود، برای اولین بار، برای سفرهٔ آن روزمان گل خریده بود. گلی که نمی‌دانستم اسمش چیست و اول فکر کردم داوودی است و بعدها فهمیدم میناست، گل میناست.

افسر خانم گفت: «یعنی رفت که رفت؟»

آقام جوش آورد. داد زد چرا باید فکر کنیم او مرد خوبی بوده است. چرا باید برایش آه بکشیم. او مرد خوبی نبوده است. خودش برایش نوشته است. گفته است از دلسوزیهای همه بدش می‌آمده است. حتی زنش، حتی دخترش. از زنش، از مینا بیشتر. شوکه شدنش، لال شدنش را بازی می‌دانسته است. یك جور دلسوزی مسخره. حتی دلش می‌خواسته یك جوری از این دلسوزیها انتقام بگیرد. این شیراز آمدن و آن چیزها همه‌اش مزخرف بوده است. تصادف هم، این را آقام می‌گوید، شاید به عمد بوده است.

«نوشته بود برای یك لحظه خوشحال شده که دارد از دستشان می‌دهد. یعنی این دلیل خوبی نیست برای عمدی بودن این تصادف؟»

بعد گفت او نوشته حتی وقتی پسرك را به قصد کُشت می‌زده است، ته دلش هزارها بار از او ممنون بوده است. برای همین چیزها بوده که از آن به بعد با پسربچه‌ها بد تا می‌کرده. اما ته‌دلش همه‌شان را دوست می‌داشته.

«یکیش همین دانیال خودم.»

یکی از گُلهای مینا توی دستم برپر شد. حس کردم بازی خورده‌ام. «مهتاج را هم به خاطر دخترش دوست می‌داشته، به خاطر نرگسش.» از او هم حتی بدش می‌آمده. نرگس با تمام بچه بودنش می‌فهمیده که باید برای پدرش دلسوزی کند. چطوری‌اش را خودمان بهتر می‌دانیم. یعنی افسرخانم بهتر می‌داند.

«ها، به شاهچراغ! نگاهِ آن بچه، انگار بگیر نگاهِ یك زن سی ساله.»

«تمام این بازیها هم فقط ادا بوده. این مرغ مینا و آن گُلها و آن سه‌تار زدن و آن حرف نزدنها و آن کوفت و زهرمارهای دیگر. همه‌اش ادا بوده.» گفت اگر هم نوشته گدای محبت و این چیزها نبوده، محتاج‌تر از همهٔ ما به محبت بوده...

بعد بُکی به سیگارش زد. دودی غلیظ از تو دهانش خزید بیرون: «گولت زد، افسر. ما را هم گول زد. همه را گول زد. برای همین چیزهاست که گفتم چرا گذاشتی بیاید تو این خراب شده.»

من آن روز همهٔ گلهای مینا را برپر کردم. کسی چیزی بم نگفت. از کمربند و این چیزها هم خبری نشد. بعدها وقتی بهتر فکر کردم، یادم آمد آقام آن روز برای سفره‌مان گل خریده بود، گل مینا. بعد فکر کردم: «چرا مینا؟ چرا نرفت گُلی دیگر بخرد؟» فکر کردم: «چرا نگذاشت سه‌تار را بشکنم؟ چرا نگذاشت مرغ مینا را بزنم ناکارش کنم، یا دست کم آزادش کنم؟»

به غریبه فحش می‌داد، اما نشانه‌هاش را می‌خواست تا روز آخر عمرش با خودش نگه دارد. نمی‌گذاشت کسی به‌اشان نزدیك بشود.

آن روزها فقط می‌گفت: «نبایست می‌آمد.»

بعدها گفت: «چرا آمد؟»

بعدترها گفت: «خوب شد آمد.»

چند روز پیش گفت: «کاش زودتر آمده بود! کاش مرا زودتر به خودم شناسانده بود!» حال نشسته است پیش من، کنار میز من، نگاه به این نوشته‌ها می‌کند. با بچه‌ها هم سروکله می‌زند. به عروسش می‌خندد. به من نگاههای دور و دراز می‌کند. بعد بلند می‌شود می‌رود عینك پلاستیکی آن روزهام را می‌آورد، به چشمهایش می‌زند. دخترکهام بش می‌خندند. از سروکولش بالا می‌روند. بش می‌گویند: «بابا جی جی، بابا جی جی.» او خوشش می‌آید بش بگویند «بابا جی جی». به بچه‌ها می‌گویم بروند از اتاق بیرون. با بابا الیاسشان من کارها دارم. بچه‌ها نمی‌خواهند بروند. به ماهان می‌گویم بیاید ببردشان.

آقام می‌گوید: «چرا؟»

نگاهم را می‌بیند. دستهاش را بالا می‌برد، به حالت تسلیم.

بش می‌گویم که چه فکرهایی از آن روزها دارد در سرم می‌گذرد.

«پس تو هم بالاخره سعی کردی بفهمی.»

«نبایست می‌فهمیدم؟»

سکوتش فقط صدسال طول کشید.

«من فقط از یك حرفش الو گرفتم آن روز.»

«کدامش؟»

«آن حرفش را هیچ وقت به شماها نگفتم.»

«چه گفته بود مگر؟»

«فقط گفته بود چرا داری بم خوبی می‌کنی؟ راستش را بگو.»

«خب این که...»

«این چیزی نیست البته. یك حرف ساده است. ولی همان راستش را گفتن سخت است.»

«هنوز هم؟»

نگاهِ دورم می‌کند. عینك را می‌آورَد می‌گذارد پشت چشمهام، زرد می‌شود و آبی می‌شود.

می‌گوید: «هنوز هم.»

«یعنی هنوز هم من برات غریبه‌ام؟»

«نمی‌شود بعضی چیزها را گفت.»

«اگر جان دخترهام را قسم بدهم چی؟»

می‌خندد، خنده‌ای تلخ.

«ارسلان مرا به خودم آورد. هر چند با نامردیهایی که فکر می‌کرد در حق زن و بچه‌اش کرده.»

«چطوری؟»

«بم فهماند، چطور بگویم، که من هم زیاد ناراحت نشده‌ام از مُردن دوستم.»

با انگشتهاش بازی می‌کند. می‌آید نزدیکتر. خودکارم را از دستم می‌گیرد، می‌گذارد زمین. آرام می‌گوید: «قول بده این حرفی را که بت می‌زنم، هیچ وقت تا قبل از مرگم به کسی نگویی، بخصوص به ننه‌ات.»

«قول می‌دهم، به جان بچه‌هام، به جان خودم.»

دستم را می‌گیرد، فشارش می‌دهد. خیرهٔ چشمهام می‌شود. یك چشمم را می‌بندم. آبی می‌بینمش. می‌گوید: «من قرار بود با محبوبه عروسی کنم، قبل از این که با دوست مرحومم عروسی کند... می‌فهمی که چه می‌گویم؟»

«می‌فهمم، بابا جی جی.»

نوشتهٔ زمستان ۶۹

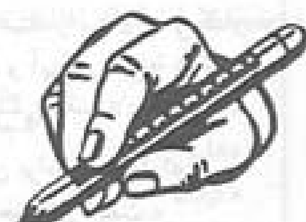
بازنوشته زمستان ۷۱

ورامین



از مجموعهٔ «دنیای کوچك دانیال»





درسهایی درباره داستان نویسی ـ (۴)

برای خوانندگان بنویسید، نه برای نویسندگان

● لئونارد بیشاب

● ترجمهٔ محسن سلیمانی

چون نویسنده می‌داند دربارهٔ چه می‌نویسد، اما نمی‌داند الان چه باید بنویسد، بهتر است در این موقعیت گیج کننده، به پندی عامیانه عمل کنیم: «کاری بکن، حتی اگر غلط باشد.»

الف. در هر جایی از داستان که نویسنده به جای خالی برخورد، می‌تواند شخصیت آغازگر جدیدی را وارد داستان کند.

مثال: زن صدای باز شدن پنجره را شنید. برگشت و دهانش از تعجب بازماند: «روبن، خدای من! فکر کردم مُرده‌ای.» مرد پوزخندی زد و گفت: «دیگران هم همین فکر را می‌کنند.»

ممکن است شخصیت درحال حاضر، فرد زیاد مهمی نباشد. اما چون نویسنده اورا به خواننده معرفی کرده است، باید نقشی در داستان برعهده گیرد. موقعی که نویسنده توانست نقش وی را در داستان ارزیابی کند، دیگر می‌تواند بر او فرمان براند. می‌تواند او را بزرگ و یا نقشش را کم و یا حذفش کند. شخصیت باعث می‌شود تا نویسنده جاهای خالی داستانش را پر کند. و زنده است پس می‌توان ماهرانه از او استفاده کرد.

ب. یا نویسنده می‌تواند در هرجا از داستان که به جای خالی برخورد، از فاصله گذاری استفاده و داستان را از مکان و زمانی دیگر شروع کند. و اگر قرار است شخصیتها سرانجام در زمانی مشخص در آن مکان حاضر شوند، هم اینك آنها را در آن صحنه حاضر کند. و وقتی آن قسمت از داستان را نوشت، مسلماً به مطالبی دست یافته تا به صحنهٔ قبلی برگردد و جاهای خالی قبلی را پر کند.

ج. یا می‌تواند زاویهٔ دید را تغییر دهد و داستان را مدتی از دید شخصیت دیگری تعریف کند. شاید با این زاویهٔ دید دیگر به مشکل جای خالی برنخورد. و شاید تعریف طرح داستان از زاویهٔ دید شخصیت جدید باعث به غلیان درآمدن تداعی افکار و قوهٔ ابتکارش شود، درحالی که اگر از زاویهٔ دید قبلی استفاده می‌کرد، چنین چیزی امکان‌پذیر نبود. ولی اگر بعداً احساس کرد که (زاویهٔ دید) شخصیت جدید در داستان مداخله‌های بیجا یا برای خود حکمرانی می‌کند، می‌تواند کل مطالب را مجدداً با زاویهٔ دید قبلی بنویسد. چرا که از ابتدا هدف، دستیابی به مطالبی، برای پر کردن جاهای خالی بود.

د. یا می‌تواند خواننده را به سرعت و با استفاده از اتفاق غیرمنتظره‌ای غافلگیر کند. حادثهٔ جدید براساس مطالب قبلی یا مطالب بعدی نویسنده رخ می‌دهد. فقط باید با کل داستان تاحدودی ارتباط داشته باشد. چرا که نویسنده درحال حاضر توان نوشتن این صحنه را دارد. اما دغدغهٔ فعلی اش کل داستان ـ که تجربه ثابت کرده که بالاخره آن را تمام می‌کند ـ نیست؛ بلکه نوشتن و پر کردن جاهای خالی است.

هـ. یا می‌تواند داستان را با سلسله‌ای از تصادمها و یا

بدبیاری‌های فرحبخش که لحظاتی خط طرح داستان را تغییر می‌دهد یا مدتی آن را متوقف می‌کند ادامه داد.

داستان: مسابقات سالانهٔ بولینگ شرکت الکترونیك.

مثال: پولین روبروی دالان درخشان بولینگ ایستاد. نفس عمیقی کشید و جام مسابقه را در ذهنش مجسم کرد که در اداره‌اش چگونه به نظر می‌رسد. چه باشکوه! توپ سنگین بولینگ را بلند کرد و دولا شد. صدای گوشخراشی شنید. مردم شروع به خندیدن کردند. هوای گرم به زیر دامنش خورد. چرخی زد تا خود را بپوشاند. توپ بولینگ روی پایش افتاد. جیغی کشید و لنگان لنگان در اطراف دالان گشت. لنی کاپشن به دست به طرف او دوید. اما پایش به توپ بولینگ گیر کرد و محکم به پولین خورد. و هردو توی دالان بولینگ افتادند...

اگر این حادثهٔ سرگرم کننده مدتی طول بکشد، صفحه زیاد خالی نخواهد ماند. البته بعداً اگر نویسنده آن را مفید تشخیص نداد، می‌تواند حذفش کند.

و. یا می‌تواند شکل صحنهٔ قبلاً طرحریزی شده را تغییر دهد. یعنی اگر قرار بوده صحنه روایی باشد، می‌تواند آن را نمایشی کند. و اگر قرار بوده سابقهٔ رابطه‌ای را شرح دهد می‌تواند از شخصیتها استفاده کرده و این اطلاعات را از طریق گفتگو ـ که خود نشانگر جزیی از روابط فعال کنونی آنهاست ـ در اختیار خواننده بگذارد.

به علاوه می‌تواند از مطالب معلوم داستانش استفاده کند و نکاتی کشف ناشده را خلق و افشا کند. جاهای خالی داستان نویسنده صرفاً نشانگر ضعف موقت اوست و نباید باعث خشك‌طبعی وی شود.

دیدگاه چند وجهی نویسنده هر محتوایی را قابل استفاده می‌کند. مثلاً می‌تواند با به کارگیری شیوه‌های داستان‌نویسی، محتوایی ایستا را بدل به محتوایی نمایشی کند. و هنگامی که با جایی خالی مواجه و یا متوقف شد، می‌تواند با بررسی شیوه‌های مختلف داستان‌نویسی و استفاده از آنها، جاهای خالی داستانش را پر کند.

۶۷. صحنه‌های نبرد

صحنه‌های نبرد یا هر صحنه‌ای میدان عملی و چند شخصیت (که شامل شخصیتهای اصلی و فرعی می‌شود) دارد. این گونه صحنه‌ها را باید عیناً مثل صحنه‌های سینمایی با استفاده از شیوهٔ چهار عدسی (لنزی) نوشت: (۱) عدسی فراخ منظر (۲) عدسی گروهی (۳) عدسی نمای نزدیك و (۴) عدسی درونی.

مثال: صلیبیها در نبرد با اعراب (مسلمانان) هستند.

نویسنده با **عدسی فراخ‌منظر** کل صحنهٔ نبرد را مدنظر قرار می‌دهد و دوربین را در همه جای آن می‌چرخاند تا فعالیتهای سربازان پیاده، کمانداران، سلحشوران و سرداران را شرح دهد. و آنقدر به این کار ادامه می‌دهد تا واقعی بودن صحنه را جا بیندازد.

بعد از **عدسی گروهی** استفاده می‌کند و شخصیتهای متعدد را کانون توجه قرار و فعالیتهای آنها را با جزئیات بیشتری شرح می‌دهد. ضمن اینکه به اختصار به‌چندشخصیت فرعی‌یی که خواننده می‌شناسد می‌پردازد. استفادهٔ سریع از یك سطر گفتگو و یا ارائه برق‌آسای یك زاویهٔ دید نیز کار را تقویت می‌کند.

سپس از **عدسی نمای نزدیك** استفاده و دوربین را برروی قهرمان (یا شخصیت پلید) متمرکز می‌کند و کشمکشهای او را با جزئیات دقیق شرح می‌دهد و آنقدر اعمال او را کانون توجه قرار می‌دهد تا حضورش در ذهن خواننده نقش ببندد. عدسی فراخ‌منظر و گروهی نیز قبلاً صحنهٔ نبرد پیرامون قهرمان (یا شخصیت پلید) را نشان داده و آن را برای خواننده جاانداخته‌اند.

مثال، عدسی نمای نزدیك: سرمبلیام با قداره‌اش به طرف حمید احمد یورش برد ولی قداره به بدن اسب او فرو رفت. شمشیر احمد ناگهان برگلوی میلیام فرود آمد. سرمیلیام جاخالی داد و چرخید و شمشیر را بر پشت او فرو کرد. بعد اسبش را به طرف دیگر راند و دنبال جمیل گشت.

و بعد از عدسی درونی استفاده و احساسات، افکار و نقشه‌های سرمیلیام را برملا می‌کند. و این عدسی مصالح بیشتری برای ادامهٔ نبرد در اختیار نویسنده می‌گذارد.

داد زد: «جمیل، کجایی؟» فکر کرد اگر جمیل فرار کرده باشد، اسارت بانومالاتین حتمی است.

و سپس دوباره می‌تواند از عدسی گروهی استفاده و دوربین را روی شخصیتهای فرعی آشنا متمرکز کند و حتی با استفاده از عدسی درونی، درون آنها را آشکار کند و اطلاعاتی از صحنه‌های آینده در اختیار خواننده بگذارد. و سپس می‌تواند برای اینکه صحنهٔ نبرد همچنان باور کردنی باشد و پیش برود، از هر عدسی‌یی که مناسب تشخیص داد استفاده کند.

۶۸. تغییر شخصیتها

نمی‌توان صرفاً به تغییر شخصیتها اشاره کرد، بلکه باید آن را اثبات کرد. خوانندگان نیز بالاتفاق از نویسنده می‌خواهند که تغییر شخصیتها را نشانشان دهد. برای اثبات تغییر شخصیت باید نشان داد که چگونه زندگی شخصیت تحت تأثیر چیزی قرار گرفته است. برای اینکه خواننده تغییر شخصیت را باور کند:

۱. باید به شخصیت ضربه‌ای روحی وارد بیاید و به خطایش پی‌ببرد.
۲. میل شدیدی به تغییر پیدا کند.
۳. با کارهایش ثابت کند که تغییر کرده است.

مثال: ترویس[۱] که سابقاً پلیس بوده است، اینك مردی دائم‌الخمر است. خانواده‌اش او را تحقیر می‌کنند. در کوچه‌ای ایستاده است که صدای گلوله‌ای را می‌شنود. مردی در حالی که زنی را به گروگان گرفته است، از مغازهٔ جواهر فروشی بیرون می‌برد. زن، همسر ترویس است. ترویس سعی می‌کند از کوچه بیرون برود وزنش را نجات بدهد، اما نمی‌تواند. سارق تیری به زن شلیك می‌کند.

ترویس گریه‌کنان به زمین می‌افتد و می‌فهمد که دائم‌الخمری بی‌دست وپاست.

شخصیت در یك آن و به نحوی بی‌رحمانه دچار مکاشفه می‌شود و به عیبش پی‌می‌برد.

مثال: ترویس در مراسم تدفین، شدیداً خمار مشروب است. فرزندانش به او ناسزا می‌گویند: «میخوارهٔ کثیف! چرا مادرمان را نجات ندادی؟» ترویس از ته دل می‌خواهد تغییر کند. به انجمن الکلیها می‌رود تا کمکش کنند.

رفتن ترویس به انجمن الکلیها، ثابت می‌کند که او دوست دارد تغییر کند. نویسنده باید مراحل سخت بهبودی او را تصویر کند. ضمن اینکه نشان دهد که چگونه ده ماه بعد فردی هوشیار و مأمور امنیتی هتلی بسیار مجلل می‌شود.

مثال (نشان دادن تغییر شخصیت): نویسنده باید (الف) ترویس را در موقعیتی قرار دهد که برایش امکان نداشته باشد لب به مشروب نزند، اما او از نوشیدن مشروب امتناع کند. (ب) موقعیتی پیش بیاورد که فرزندانش از او کمك بخواهند و او به آنها کمك کند. (ج) بگذارد وی برای جبران ناکامی‌اش در نجات همسر متوفایش، دست به عمل قهرمانانه‌ای بزند.

● باید حادثه‌ای که شخصیت را مجبور می‌کند تا دچار مکاشفه شود و خود را تغییر دهد، تکان دهنده باشد. ضمن اینکه این ادراك درونی، باید عمیقاً عاطفی باشد. وقتی شخصیت بارفتار عاطفی، ذهنی و عملی خود دست به کاری زد که قبلاً از پس آن برنمی‌آمده، تغییر شخصیت خود را اثبات می‌کند. و خواننده درمی‌یابد که شخصیت، دیگر آن شخصیت قبلی نیست، بلکه تغییر کرده است.

۶۹. طرح ساده و طرح پیچیده

اگر طرح داستان خط مستقیمی را طی کند و به نتیجه پایانی برسد، داستان به نحوی مصنوعی بسط یافته است و خواننده به راحتی پایان آن را حدس می‌زند. ولی اگر نویسنده کاری کند تا خواننده دائم در حال حدس زدن نتیجهٔ پایانی داستان باشد، داستان وی گیرا خواهد شد. و بالاخره اگر نویسنده چرخشهای غیرمنتظرهٔ زیادی در داستان به وجود بیاورد، خواننده دیگر اهمیتی به طول زمانی داستان نخواهد داد.

مثال (خط طرح ساده): رئیس مسن قبیلهٔ آبوریگین[۲]، و ماگوماگو[۳]، یکی از جنگجویان قبیله، هر دو خواهان ازدواج با زنی هستند. و لازم است با هم نبرد تن‌به‌تن مرگ و زندگی بکنند. ولی چون رئیس قبیله پیرمرد است و نمی‌تواند بجنگد، یکی دیگر از جنگجویان جای او را می‌گیرد. آن دو را با زنجیری بلند به یکدیگر می‌بندند تا با نیزه با هم بجنگند. ماگوماگو، جنگجو: جانشین رئیس قبیله را می‌کشد و به زن دلخواهش می‌رسد.

اساس خط طرح بالا، بر درگیری شخصیت استوار است. این درگیری ساده، گره گشاییهای احتمالی

محدودی دارد. نویسنده وقتی درگیری اول را حل و رفع کرد، درگیری دوم و پس از آن نیز درگیری تازه ای به وجود می آورد و این درگیریها داستان را پیش می برند. اما اگر نویسنده درگیری پیچیده ای به وجود آورد، خط طرح، گره گشاییهای احتمالی متعدد خواهد داشت و نتیجهٔ پایانی چندان قابل پیش بینی نیست.

مثال (خط طرح پیچیده): در یکی از دهکده های ایوریگین رئیس پیرقبیله، ماگوماگو برای مردم قبیله تعریف می کند که چگونه سالها پیش قبیله را از نابودی نجات داده است. چهل سال قبل که خشکسالی بوده، رئیس ثروتمند و وقت قبیله بولوبو[4] دوازده جنگجو را به جستجوی آب می فرستد. ماگوماگو رهبر گروه بوده و در آن زمان همسری زیبا به نام آندالوم[5] داشته است. رئیس قبیله، بولوبو که عاشق آندالوم بوده، به جنگجویان دیگر دستور می دهد که ماگوماگو را بکشند. وقتی آنها رودخانه ای مخفی را کشف می کنند، جنگجویان به ماگوماگو حمله می برند و او سه تا از آنها را می کشد و بقیه را قانع می کند که رئیس قبیله آدم پلیدی است. در راه بازگشت، چند شیر به آنها حمله می کنند. ماگوماگو شدیداً مجروح می شود ولی فقط او زنده می ماند. ماگوماگو به دهکده می رود و جای رودخانهٔ مخفی را به مردم می گوید. رئیس قبیله، بولوبو که فکر می کرده ماگوماگو مرده و زن او آندالوم را قبلاً به همسری گرفته بوده، به همه می گوید که ماگوماگو دروغ می گوید.

ماگوماگو همه مردم دهکده را لب رودخانه می برد و آنها خود را سیراب می کنند و باز می گردند. بعد با راهپیمایی تشریفاتی، رئیس قبیله و آندالوم را بر سر رودخانه می آورند. و ناگهان یکی از جنگجویان که همه گمان می کردند مُرده، تلوتلوخوران پیش مردم قبیله می آید و به آنها می گوید که رئیس قبیله و آندالوم مخزن آب مخفی پی دارند و نقشه قتل ماگوماگو را کشیده بودند. مردم، بولوبو و آندالوم را در آب رودخانه می اندازند و آنها غرق می شوند. داستان به زمان حال برمی گردد و مردم قبیله برای ماگوماگو به خاطر نجات دادن قبیله، هورا می کشند.

درگیری مهم داستان: عشق شهوانی رئیس قبیله نسبت به آندالوم، باعث درگیریهای دیگر، و طرح خطی پی آن که قابل پیش بینی باشد، رفته رفته پیچیده تر می شود. با اینکه خواننده از همان اول، آخر داستان را می داند (ماگوماگو زنده است و داستان خود را تعریف می کند) داستان جذابیتش را هیچگاه از دست نمی دهد. پس معلوم بودن آخر داستان به معنی عدم جذابیت بقیه داستان نیست.

۷۰. آثار رد شده ولی مشهور

نویسندگان نباید به خاطر احترامی که برای ناشران قائل اند، مظلوم واقع شوند و فکر کنند که قضاوت ناشر در رد اثرشان ابدی و ابطال ناپذیر است.

فهرست مختصر زیر، برخی از آثاری است که ناشران و مشاوران آنها رد کرده اند و خود، دلیل واضحی بر کند ذهنی و بد ذوقی آنهاست:

عشق به زندگی[6]، دوبلینیها[7]، پیتون پلیس[8]، یادآوری خاطرات گذشته، از اینجا تا ابدیت[9]، تعطیلی آخر هفتهٔ از دست رفته[10]، خاک خوب[11]، جنگ و صلح، کشتن مرغ مقلد[12]، قصهٔ پیتر رابیت[13]، علت بدبختی من، آفتاب است[14]، لذت آشپزی[15] و رباعیات عمرخیام، که بعضی از آنها آثار بزرگی هستند و برخی دیگر شاهکارهای پرفروشی بوده اند.

۷۱. گفتگو و تغییر زاویهٔ دید

گفتگو در داستان کاربردهای مختلفی دارد. صدایی دیدنی است. اما اغلب کارش تبادل صرف اطلاعات در صحنهٔ داستان نیست، بلکه می تواند همزمان چندین کار انجام دهد؛ مثلاً حالت به وجود آمده میان دو نفر را تشدید و به اتفاقات احتمالی آینده اشاره کند.

مثال (زن و شوهری دارند دربارهٔ مسائل مالی باهم جروبحث می کنند):

«اِلا، بس است دیگر. این قدر سرپول مرا اذیت نکن! چه کار کنم؟ می خواهی بروم دخل مشروب فروشی را بزنم؟ یا شاید پمپ بنزین را؟ گفتم که، من فقط بدشانسی آوردم.»

«تو هیچ کارت درست نیست. تو آدم شکست خورده ای هستی. اما برای من مهم نیست. چه کار می کنی. فقط غذای روی میز را تهیه کن و اجاره خانه را بده.»

در مثال بالا، نویسنده علاوه بر افشای ناسازگاری زن و شوهر و برخی از علل آن، خواننده را برای اتفاق احتمالی دیگری نیز آماده می کند. مثلاً ممکن است شوهر از سر ناچاری دست به جنایتی بزند. و طبعاً اگر این اتفاق رخ دهد، دیگر خواننده غافلگیر نمی شود. چرا که نویسنده انگیزهٔ شخصیت را پیشاپیش فاش کرده است. و نیز در صورتی که وی پولی از مشروب فروشی سرقت کند، خواننده آن را باور می کند.

همچنین از گفتگو می توان برای تغییر زاویهٔ دید، سرعت و لحن نثر داستان استفاده کرد.

مثال: ویکی دمدمی مزاج است. جملاتی که به کار می برد، لطیف و کمی بلند است. مادر او زنی واقع بین، عادی، و جملاتش کوتاه و مقطع است.

«مادر، من خیلی تنها هستم. احساس سردرگمی و سرگردانی می کنم، می دانی، احساس یک جور بی هدفی.»

«ویکی، تکالیف مدرسه ات را بنویس. دارد دیر می شود.»

«چه طور می توانی وقتی روح من به فغان درآمده، از مدرسه صحبت کنی؟»

مادرش در ماشین لباسخشک کنی را محکم بست و با قدمهای بلند از اتاق بیرون رفت. فکر کرد: **«این بچه مرا فرسوده می کند. وقتی جوانتر بودم هیچکس را تحمل نمی کردم.»**

در مثال بالا، نویسنده زاویه دید ویکی را تغییر داده و از زاویه دید مادرش استفاده کرده است. به علاوه سرعت آهسته داستان را نیز تند و ضمن افشای شخصیت و نگرش وی، اشارهٔ کوتاهی نیز به گذشتهٔ مادر کرده است.

۷۲. احساساتی نویسی

هنگام نوشتن اولین اثر، باید تا حدودی تند و احساساتی (ملو دراماتیک) نوشت. ملو درام (نوشتهٔ تند و احساساتی)، درامی (نمایشی) اغراق آمیز و واقعیتی زرق و برق دار و تقریباً دگرگون شده است. با این حال نویسنده به کمک همین زندگی اغراق آمیز، به ژرفنا و ظرایف محتوای داستانش دست می یابد. ظرایف را نمی توان به راحتی درک کرد و ژرفنا نیز در اثر، نهفته است و اغلب خود نویسنده باید آنها را به نحوی آشکار کند.

مثال (نوشتهٔ تند و احساساتی): زن به سوی او پرید و جیغ زنان گفت: «حیوان! تو تقوای مرا از من گرفتی!» و به صورت مرد چنگ و سیلی زد. مرد مچ دستانش را چسبید. ذهنش درهم و برهم بود. زن را از کف اتاق بلند کرد و داد زد: «هارلوت، تو مرا وسوسه و از دیر جدایم کردی.» زن خود را به کف اتاق انداخت و لرزان و جیغ زنان گفت: «آره، آره، آره.» ارزش احساساتی نویسی را می توان با تجسم بازی بازیگران تئاتر بهتر درک کرد. بازیگران در صورتی که بخواهند اعمال و رفتار خود را برای تماشاگرانی که در انتهای سالن نمایش نشسته اند به نمایش بگذارند، باید در حرکات و حالتهای صورتشان اغراق کنند. اما هنگامی که همین بازیگران بخواهند در فیلمی بازی کنند، دیگر نمی توانند به صورت اغراق آمیز بازی کنند. زیرا دوربین و دستگاه صدابرداری کوچکترین حالت و صدا را ثبت و ضبط می کنند؛ و بازیگران در صورت اغراق، گویی ادا در می آورند. اما موقعی که آنها بازی صحنه ای خود را با بازیگری در فیلم تطبیق دادند، از هنرپیشه هایی که تجربهٔ بازیگری در تئاتر ندارند، بهتر بازی خواهند کرد.

احساساتی نویسی شبیه اغراق در تئاتر است اما نویسنده بعداً و هنگام بازنویسی اجتناب ناپذیر اثر خویش، در میان مطالب فراوان و اغراق آمیز، مصالح مورد نیاز را برای ارائهٔ تصویر باور کردنی از زندگی خواهد یافت. در حقیقت شاید این مصالح بدون ارائهٔ مطالب زرق و برق دار، تند و احساساتی نهفته باقی بماند و ظرایف معنایی نادیده انگاشته شود.

مثال (پس از بازنویسی): زن با عصبانیت گریه می کرد. گفت: «تو از من سوءاستفاده کردی» و مشت به صورت مرد زد. مرد مچ جفت دستهایش را چسبید. گیج بود. راهب بزرگ راجع به عاقبت کار به او هشدار داده بود. زیر لب گفت: «نه، من از بودن در دیر راضی بودم». زن در حالی که قدرت دستانش را حس می کرد، مچاله شد. همه چیز تمام شده بود. زن مرد را از دست داده بود. ناگهان به او چسبید و التماس کنان گفت: «معذرت می خواهم. واقعاً معذرت می خواهم.»

اگر نویسنده قبل از مکتوب کردن محتوا، آن را در ذهنش ویراستاری کند، صرفاً نکات مهم منبع خلاقیتش را روی کاغذ خواهد آورد. چون ابتدا محتوا به وجود می آید و سپس نویسنده آن را

ویراستاری می‌کند.

۷۳. نوشتن در لابلای خطوط تاریخ

صحت وقایع تاریخی نباید مانع کار نویسندگان رمان تاریخی شود. نویسنده از واقعیتهای تاریخی استفاده می‌کند تا ابداعات ادبی خود را زینت دهد. ضمن اینکه رمان تاریخی‌نویس‌های حرفه‌ای همیشه داستان خود را در لابلای وقایع ثبت شدهٔ تاریخی می‌گنجانند.

مثال: در سال ۱۷۲۴ میلادی چارلز امپراتور ششم اتریش با صدور امریه‌ای از جانشین خاندان سلطنت حمایت کرد. بوربونهای اسپانیولی و فرانسوی به دختر بزرگ چارلز ماریا ترزا که وارث سلطنت اتریش بود اعتراض کردند. در سال ۱۷۴۰ پس از مرگ چارلز، بوربونها به اتریش حمله کردند و جنگ جانشینی سلطنت اتریش آغاز شد و هشت سال به طول انجامید.

مثال فوق بیانگر واقعیتهای تاریخی است و اسناد، یادداشتها و مدارك بسیاری صحت آن را اثبات می‌کند. این واقعیتها به جای اینکه مانع کار باشند، چارچوب خوبی برای انواع رمانها (پر ماجرا، جنایی، خیالی، عاشقانه، جنگی و غیره) هستند.

رمانی عاشقانه: ماریا ترزا با دوك مکار فرانسوی روابط عاشقانه دارد. دوك سعی می‌کند او را ترغیب کند تا با تمایل تعصب‌آمیز امپراتور برای حفظ و تداوم سلطنت در خاندانش، مخالفت کند. و ترزا به خاطر خاندانش، روابطش را با وی قطع می‌کند.

رمان پر ماجرا: امپراتور چارلز در حال احتضار است. قرار است ماریا ترزا جانشین او شود. وی عاشق فرانسیس لورن است. فرانسویها و اسپانیولیها افرادی را می‌فرستند تا او را ترور کنند. فرانسیس که با تمام وجود عاشق ماریاست، با قهرمانیهایش مانع کار آنها می‌شود و با ماریا ازدواج می‌کند.

رمان تاریخی نویس از واقعیتهای تاریخی به عنوان پس زمینه اثرش استفاده می‌کند تا زمان و مکان داستانش واقعی باشد و بیشتر به جای استفاده از تاریخ واقعی و مشهور، تاریخ را تحلیل می‌کند. رمان تاریخی به واقعیتهای تاریخی متکی نیست. واقعیتهای تاریخی اثر او حوادثی مشهور و پشتوانهٔ داستانش هستند. تنها نکات مسلم تاریخی در اثر او، تاریخ رویدادها، نوع حوادث و نام اشخاص ثبت شده در تاریخ است، اما علت رویدادها، ادامهٔ وضعیت و نتیجهٔ حوادث همه نسبی‌اند. و نویسنده با داستانش، آنها را تحلیل می‌کند.

۷۴. شخصیتهای فدایی

رمانهای پرماجرا ومهیج باید دوياچندشخصیت فدایی داشته باشند. اما نویسنده تا وقتی نخواهد آنها را از بین ببرد، اهمیت خاصی به آنها نمی‌دهد. این شخصیتها افراد مهمی نیستند: رانندهها، جاسوسهای دوجانبه، منشیهایی که ضمناً معشوقه هم هستند، همدستهای تبهکاران، پلیسهای متقلب و غیره. نویسنده فقط زمانی نکات مهمی راجع به آنها افشا می‌کند که موقع کشته شدنشان باشد.

مثال: انترن بیمارستان از نزولخواران پول قرض می‌کند و مخارج تحصیلات پزشکی اش را می‌پردازد. و نزولخواران به جای گرفتن بهره گزاف پولشان، اورا مجبور می‌کنند که از بیمارستان موادمخدرکش برود. انترن اطلاعاتی دربارهٔ نوعی از موادمخدر جمع‌آوری می‌کند که اگر افشا شود همهٔ آنها را زندانی می‌کنند. به همین دلیل هم می‌ترسد.

شخصیت فدایی کمك به طرح می‌کند نه داستان. وی آزمایشگاه قهرمان یا نقطه ضعف شخصیت مخوف تبهکار است. اما وقتی قهرمان سعی می‌کند از او اطلاعاتی بگیرد یا شخص تبهکار می‌خواهد او را برای همیشه ساکت کند، کشته می‌شود. برخی از شخصیتهای فدایی خود باید جنگجو و آدمکش قهاری باشند و قهرمان با شکست دادن آنها، لیاقتش را به اثبات برساند. اگر شخص تبهکار شخصیت فدایی را به مقابله با قهرمان وادارد، شخصیت فدایی کشته می‌شود. و شخص تبهکار مجبور می‌شود به حیلهٔ دیگری متوسل شود و این، طرح خطی را پیش می‌برد.

نویسنده باید درست قبل از صحنهٔ مرگ شخصیت فدایی، زندگینامهٔ انترن را به اختصار در داستان بیاورد. در واقع تنها جایی که وی باید مدت کوتاهی به شخصیت فدایی بها و اهمیت بدهد، همین جاست. مثلا نکاتی همچون کوشش وی برای دکتر شدن، امیدش به کسب مقامی در جامعه و نقشه‌اش برای ازدواج با زنی ثروتمند را ذکر کند. اگر انترن خود آدمکش یا جنگجوست، بهتر است نویسنده تاریخچه‌ای از تجاربش و فهرست قتلهایش را نیز در داستان بیاورد. در غیر این صورت مرگ او چیزی بر قدر و منزلت شخصیت قهرمان نمی‌افزاید. شخصیت فدایی فقط موقع مردن اهمیت پیدا می‌کند.

وقتی قهرمان شخصیت فدایی را تعقیب می‌کند، شك و انتظار طرح زیادتر می‌شود. مواجهه با شخصیت فدایی و کشتن وی ساختاری است که طرح بر محور آن، در مداری از پیش تعیین شده می‌گردد. در صورتی که قهرمان اطلاعات لازم را از شخصیت فدایی بگیرد، طرح در یك جهت می‌چرخد اما اگر شخص تبهکار شخصیت فدایی را قبل از افشای اطلاعات بکشد، طرح در جهتی دیگر می‌چرخد. شخصیتهای فدایی افرادی مفیدند، ولی فقط یك بار اهمیت پیدا می‌کنند.

۷۵. واقعی جلوه دادن داستان

نباید بگذارید چیزی که باور نمی‌کنید مانع نوشتن چیزی که دیگران باور می‌کنند بشود. داستان فقط تأثیری واقعی به وجود می‌آورد ولی آینه یا رونوشت واقعیت نیست. اگر خواننده بخواهد واقعیتی ناب بخواند، به جای خواندن داستان، گزارشهای اقتصادی می‌خواند.

مسلماً هیچکس باور نمی‌کند که **سه‌تفنگدار** از همهٔ آن جنگهای تن به تن با شمشیر، جان سالم به در برده باشند و وکیلی به نام پری می‌سن همیشه در دادگاه پیروز شده و جیمزباند واقعاً جهان را از نابودی کامل نجات داده باشد. همهٔ داستانها، **تخیلی و یکی بود یکی نبود** هستند. اما این حقیقت که ادبیات داستانی بر اخلاق و آرمانهای مردم جهان اثر گذاشته است ثابت می‌کند که خوانندگان با وجود اینکه حوادث و شخصیتهای داستانی را راست و واقعی نمی‌دانند، داستانهای ابداعی را جدی می‌گیرند.

به همین دلیل هم حس باورپذیری نویسنده نباید مانع کار وی شود. باور کردن نوشتهٔ خود با اعتقاد به نوشته فرق دارد. لازم نیست ابداعات خود را باور کنید. بلکه صرفاً باید آن را ماهرانه بنویسید.

مثال (رمان کوتاه یا ورنگردنی): گروهی از حیوانات مختلف مزرعه مشغول بحث دربارهٔ وضعیت جامعه و نوع بشر هستند. برخی از حیوانات شوخ طبع و برخی جدی هستند.

و این داستان بلند، همان **مزرعهٔ حیوانات جورج اورول** است.

مثال (یك رمان): نهنگی یك پای ناخدای شکارچی نهنگ را قطع کرده است. به همین جهت هم تمام دلمشغولی ناخدا، نابود کردن نهنگ است. اما هنگام تعقیب آن، کشتی، کارکنان آن و جان خود را از دست می‌دهد.

و این همان رمان کلاسیك آمریکایی: **موبی دیك (نهنگ سفید)** اثر هرمان ملویل است.

برای نوشتن رمان یا داستان کوتاه باید ابداعگر بود. اگر نویسنده نتواند صحنه و موقعیتی را ابداع کند، باید تظاهر کند که می‌تواند و صحنه و موقعیت خاص خود را ابداع کند.



۷۶. روایت جریان سیال ذهن

گاهی نویسنده در فواصلی از رمان شیوه‌ها و شگردهای مرسوم اطلاعات‌دهی را موقتاً به حالت تعلیق درمی‌آورد؛ که به این فواصل، **فواصل تعلیقی** می‌گویند. در این موقع، حالت شخصیتها برای مدتی غیرطبیعی و غیرعادی است؛ مثل موقعی که مست هستند یا داروی خواب‌آور یا نشئه‌آور مصرف کرده‌اند و یا موقعی که جنون‌زده، غمگین، ترسان، عاشق، در رؤیا، از چیزی متنفر یا متوحش هستند.

در این لحظات غیرعادی، نویسنده موقتاً شخصیت طرح داستان را در حالت تعلیق (ساکن) نگه می‌دارد تا ضمیر خودآگاه او را افشا کند. به این معنی که شخصیت کاری جز بیان ضمیر خودآگاهش انجام نمی‌دهد. این فواصل تعلیقی به منزلهٔ کیفی برای نمادها، انگیزه‌های مبهم و آمیزه‌ای از اطلاعاتی است که نمی‌توان آنها را در موقعیتی دیگر و طبق اصول مرسوم افشا کرد. در این حالت، شخصیت آزاد است.

مثال (رویای من راوی): داشتم سقوط می‌کردم. آفتاب توی صورتم افتاده بود و مرا می‌ترساند. او آنجا بود، مونا، مونا، بالای سرم، به شعله‌های آتش سوخت می‌رساند. داد زدم: «مرا ترک نکن. عوض می‌شوم.» فضای بیکران در هم می‌پیچید. «آزاد، واقعاً آزاد.» مثل فرفره چرخ می‌خوردم. به کلاه گیسی در آسمان چنگ و داد زدم: «مونا...»

مطالب بالا گزیده‌ای از یک صحنه و یک **جریان سیال ذهن** بی معنی است. با این حال شاید اگر این جملات جزو متن صحنه‌ای باشد، اهمیت بسیار زیادی پیدا کند.

مثال (سوم شخص ـ در حالت مستی): تلوتلو خورد و احساس کرد روح دارد از بدنش جدا می‌شود. ناگهان خندید. صورت مری در آینهٔ کافه روی صورت او افتاده بود. داد زد: «زن!» و لیوان آبجویش را جلوی تصویر کج و معوج آینه تکان تکان داد. نمی‌خواست او را بکشد. روی چارپایه بند نبود. خودش می‌دانست. قیچی کشته استش. هه، هه، هه. قیچی از او متنفر بود. قیچی، قیچی کردن؛ تنفر، تنفر. داد زد: «گارسن!»

این فواصل زمانی، بیانگر فشارهای روانی یا احساس جدی شخصیتهاست. در این موقع ذهن شخصیتها آشفته و احساس و افکار آنها در تب و تاب است. و خواننده هر اطلاعاتی را که نویسنده لازم بداند در طرح رمان بگنجاند، می‌پذیرد. اما این لحظات غیر عادی و آشفتگی انسان را باید به نحو ماهرانه و شیوه‌ای منظم نوشت تا به نظر نامنظم و در هم و برهم بیاید. در واقع آشفتگی روان و احساس شخصیتها مطالب را حقیقی و باور کردنی جلوه می‌دهد. اگر نویسنده به نحوی ماهرانه و ظریف **تأثیر آشفتگی** را در داستان به وجود نیاورد، خواننده اطلاعاتی را که او با دقت در داستان گنجانده است درک نخواهد کرد.

۷۷. نوشته را باید باز نویسی کرد

نویسنده نباید فکر کند نوشته‌اش آنقدر با ارزش است که اگر در شکل اولیهٔ آن دست ببرند به حریم او تجاوز کرده‌اند. نوشته را باید بازنویسی کرد. به همین دلیل هم باید در صحت افسانه‌های تاریخ ادبیات که مدعی‌اند برخی از نویسندگان متن اولیه و نهایی‌شان یکی بوده و مستقیماً برای چاپ می‌رفته است تردید کرد.

اگر هم حتی در تاریخ ادبیات به یکی، دو استثنا بربخوریم، نمی‌توان از آن قاعده‌ای جدید ساخت. چرا که این موارد غیر عادی است و بر درستی و اعتبار قاعدهٔ قدیمی صحه می‌گذارد. نویسندگان بزرگ و استثنایی نیز باید نوشتهٔ خود را بازنویسی کنند.

نوشته نیز همچون کالای تجاری و مورد نیاز مردم است و باید آن را به بهترین وجه بسته‌بندی و عرضه کرد. فقط نویسندگان غیرحرفه‌ای فکر می‌کنند دستنویس اولیه‌شان شاهکار بی‌بدیل‌تر و ساختش از هر نظر کامل است. مطالب زائد نوشته‌تان را حذف و بقیهٔ نوشته را بازنویسی کنید. فقط وقتی مشهور شدید، می‌توانید با سهل انگاری بنویسید!

۷۸. از درون‌نگری زیاد بپرهیزید

همهٔ نویسنده‌ها بیش ازحد از درون‌نگری استفاده می‌کنند. اما نباید دائم ازذهن شخصیت به عنوان منبع اصلی توضیح مسایل استفاده کرد، چون خسته کننده است. نویسنده باید خود را عادت دهد تا از جریان افکار درونی استفاده نکند.

درون‌نگری فقط بخش کوچکی از کل هر صحنه است. اگر شخصیتی بیش ازحد فکر کند مانع پیشروی داستان می‌شود. شخصیت باید به اندازه فکر کند و به صحنه وضوح ببخشد. اما استفادهٔ بیش از حد از درون‌نگری کل صحنه را تحت‌الشعاع قرار خواهد داد. بهترین تمرین برای یادگیری استفادهٔ بجا از درون‌نگری، عدم استفاده [موقت] از درون‌نگری است.

هر روز موقع نوشتن نیم ساعت از وقت خود را مصروف نوشتن صحنه‌هایی کنید که نیاز به درون‌نگری دارند. سپس صحنه را بدون درون‌نگری بنویسید.

مثال: کرول به صحبت جان که می‌گفت همه چیز بین آنها تمام شده، گوش داد. فکر کرد: **من می‌میرم. نه، خودم را می‌کشم.** جان گفت: «می‌خواهم پیش زنم برگردم. به من احتیاج دارد.» کرول حس کرد چاره‌ای جز خودکشی ندارد.

اگر نویسنده از درون‌نگری استفاده نکند فقط می‌تواند بگوید که جان در حالی که کرول به صحبتهایش گوش می‌کرد گفت که همه چیز بین آنها تمام شده. اما چگونه می‌تواند بدون درون‌نگری تمایل کرول به خودکشی را افشا کند.

مثال: کرول به صحبت جان که می‌گفت همه چیز بین آنها تمام شده گوش کرد. سیم تلفن را محکم دور مچ دستش پیچید. جان گفت: «می‌خواهم پیش زنم برگردم. به من احتیاج دارد.» با چشمانی اشکبار به مچ دستش که سیم تلفن در گوشت آن فرو رفته و قرمز شده و باد کرده بود نگاه کرد.

جان گفت: «کرول، تو که نمی‌خواهی صدمه‌ای به خودت بزنی، هان؟» کرول به شیشهٔ پر از قرص خواب‌آور کنار تختش نگاه کرد.

آنقدر به نوشتن صحنه‌های بدون درون‌نگری ادامه دهید تا صحنه له له و فریاد بزند و تقاضای درون‌نگری کند. سپس یک سطر درون‌نگری به آن اضافه کنید. اما نخست باید مطمئن شوید که این یک سطر درون‌نگری نکته‌ای را توضیح می‌دهد که با شرح و توصیف بیرونی نمی‌توان توضیح داد. سپس صحنه را به حال خود رها کنید.

این کار را به مدت یک ماه انجام دهید. حتماً وقتی ببینید که داستان نه تنها پیش می‌رود بلکه بدون آن درون‌نگری‌های کند و بی‌حساب، همه چیز نیز گویاست، تعجب می‌کنید.

۷۹. جزئیات انسانی

همهٔ جزئیات داستان بیانگر درون‌نگری خاصی دربارهٔ شخصیتها نیست. برخی از رفتارهای اشخاص، صرفاً نشانگر اعمالی انسانی و به زبان دیگر، اعمالی جزئی است که لحظاتی شخصیت را در چارچوبی قرار می‌دهد تا کاری کند که معمولاً انسانها انجام می‌دهند؛ چون آنها هم انسان‌اند.

مثال: عصبی بود. با بینی‌اش نفس کشید.

نفس کشیدن با بینی بر عصبی بودن شخصیت تأکید می‌کند اما نشانگر خصلت دائمی وی نیست، چرا که ممکن است شخصیت عصبی باشد اما با بینی‌اش نفس نکشد. به بیان دیگر، با بینی نفس کشیدن فردی عصبی، درون‌نگری روانی عمیقی از شخصیت و انگیزه‌های وی به دست نمی‌دهد. چرا که شخصیت می‌تواند کارهای دیگری بکند مثلاً با انگشتانش روی میز بزند، بی‌قراری کند یا دائم پلک بزند. اگر شخصی عصبی و تحت فشار روانی باشد، رفتاری انسانی از خود بروز می‌دهد. با بینی نفس کشیدن فردی عصبی، از او تصویری انسانی به دست می‌دهد.

این رفتارهای انسانی شباهتی به خصلتهای ماندگار ندارند چون شخصیتها همیشه چنین رفتاری ندارند. این جزئیات بیشتر به کار خواننده می‌آید؛ چرا که وی هنگامی که به طور ناخودآگاه راجع به شخصیتی فکر می‌کند، این جزئیات را به هم پیوند می‌دهد.

مثال: جو در نشست صادرات، ناخنهایش را می‌سایید و همه کارمندان عصبانی شده بودند. / همه الویز[۱۶] را دیدند که وقتی با بی‌حالی به طرف صندوق پست می‌رفت، به موهایش بیگودیهای زرد رنگ پیچیده بود. / جك در حالی که غرق در فکر بود، دسته کلید را انداخت توی دست دیگرش.

این رفتارهای پیش پا افتاده پیش از آنکه به اعمال فرد به عنوان شخصیتی داستانی بپردازند، آدمیت شخص را مد نظر قرار می‌دهند. در حقیقت منگوله‌های حباب لامپ هستند. آنها شکل و کارکرد حباب را تغییر نمی‌دهند، بلکه آن را

می‌آرایند. و با اینکه نقش اساسی ندارند زائد هم نیستند. مثل صحبتهای زیرلبی بازیگران تئاتر هستند. گویی نویسنده بی آنکه مزاحمتی برای داستان ایجاد کند، با زبان بی‌زبانی می‌گوید: «با بینی نفس کشیدن فردی عصبی، عملی است که انسانها انجام می‌دهند، اما اگر می‌خواهید چیزی بر این عمل بیفزایید، مختارید.»

و باز جملهٔ «بیلی کفشهایش را در آورد» چنگی به دل نمی‌زند و به اندازهٔ جملات «بیلی کفشهایش را از پا کند و به گوشه‌ای پرت کرد» عملی انسانی را تصویر نمی‌کند. ممکن است این جملات، کلید شناخت پسربچه‌ای به نام بیلی باشد یا کاری باشد که هر پسری انجام می‌دهد، چون پسر بچه است یا در حقیقت پسربچهٔ آدمهاست.

۸۰. اطلاعات دهی یا کسب اطلاعات از طریق گفتگو

برای گفتگو نویسی باید دلیل داشت. وقتی شخصیتی صحبت می کند، هدف نباید صحبت صرف باشد. باید با استفاده از گفتگو:

۱. اطلاعاتی داد و
۲. اطلاعاتی گرفت.

و این داد و ستد اطلاعات باید با وضعیت صحنه و روابط اشخاص ارتباط داشته باشد. بنابراین نه تنها باید مثل صحبتهای روزمره، طبیعی، بلکه باید وجودشان نیز ضروری به نظر برسد.

مثال (دادن اطلاعات): «امروز با هواپیما می‌روم بالتمور.»

مثال (گرفتن اطلاعات): «فکر می‌کنی طوفان نگذارد هواپیما پرواز کند؟»

وقتی شخصیت بخواهد همزمان هم اطلاعات بگیرد و هم اطلاعاتی بدهد، گفتگو پیچیده‌تر می‌شود.

مثال: «امروز ظهر با هواپیما می‌روم بالتمور. فکر می‌کنی طوفان نگذارد هواپیما پرواز کند؟»

شخصیتی که به اطلاعات گوینده و تلاش وی برای کسب اطلاعات، پاسخ می‌دهد، می‌تواند اطلاعات فوق را تأیید (یا تکذیب) کند و بعد اطلاعات تازه‌ای بر آن بیفزاید.

مثال: «شنیدم که طوفان ساعت یازده شروع می‌شود. اما بهتر است با این پرواز نروی. دلم گواهی بد می‌دهد.»

فقط وقتی باید گذاشت شخصیتها صحبت کنند که صحبتهای آنها کمکی به کار کرد ویژهٔ گفتگو در صحنه بکند. در واقع گفتگو جانشین شیوه‌های دیگر اطلاعات‌دهی در داستان می‌شود.

می‌توان به جای نقل قول مستقیم از شخصیت: «دلم گواهی بد می‌دهد»، گفتگو را به شکل روایی نوشت: مرد گفت که دلش گواهی بد می‌دهد. اما شکل روایی گفتگو، مثل خود گفتگو، صمیمیت بین اشخاص را نمی‌رساند.

روایت، ثابت روی صفحه می‌ماند. اما گفتگو از دهان بیرون می‌پرد. خواننده روایت را به روشنی و پرتحرکی گفتگو نمی‌شنود. ممکن است روایت از چشم خواننده مخفی بماند یا به نظر برسد توصیف یا اطلاعاتی راجع به سابقهٔ اشخاص است. اما گفتگو همیشه نقشی منحصر به فرد دارد؛ همیشه کلام است.

۸۱. شخصیتها همیشه نمی‌توانند منظور خود را به وضوح بیان کنند.

نویسنده داستان را نمی نویسد تا خود تجربه‌ای بیندوزد یا شخصیتهای داستان تجربه‌ای کسب کنند. بلکه داستان را می‌نویسد تا خواننده تجربه‌ای کسب کند.

به همین دلیل هم همیشه باید باهوش‌تر و آگاهتر از شخصیتها باشد. درغیر این صورت نمی‌تواند در موقع لزوم به آنها کمک کند.

بهتر است نویسنده در همان ابتدای رمان (و در صورت امکان در همان فصل اول) از این شیوهٔ فنی استفاده کند: شخصیت اصلی را در موقعیت حساسی قرار دهد تا به نکتهٔ عمیقی از زندگی خودش یا شخصیتهای دیگر پی ببرد، اما نتواند هوشیارانه و به وضوح آن را بیان کند. ممکن است این ادراک، درون‌نگری بسیار عمیقی باشد و شخصیت به دلیل ضعف زبانی و یا ناتوانی ذهنی در فرمول بندی آن، نتواند آن را بدل به درون بینی‌ای کند که باعث تعمیق ادراکش شود. به همین دلیل هم نویسنده باید در این لحظات حساس جای شخصیت را بگیرد.

داستان: زوجی شوربخت تصمیم می‌گیرند به جای طلاق، کاری کنند تا زندگیشان شیرین شود.

نویسنده برای اینکه شخصیتها دچار مکاشفه‌ای قوی، غافلگیر کننده یا تکان دهنده شوند، آنها را در وضعیتهای دشواری قرار می‌دهد.

مثال: زن با کاردی در دست بالای سر شوهرش ایستاده است. مرد ناگهان از خواب می‌پرد و می گوید: «آه، خدای من، می‌خواهد مرا بکشد. نه به خاطر اینکه معشوقه‌ای دیگر، بلکه به خاطر اینکه فکر می‌کند زن بی‌رنگی مو و پوست و چشم من به فرزندانم می‌رسد.»

در این حالت شخصیتها نیز تعمداً رشد ذهنی و ذاتی محدودی دارند. اگر شخصیتها موقع شروع رمان همان باشند که در آخر داستان هستند، حوادث نمایشی و ابداعی نویسنده نیز نمی‌تواند آنها را تغییر دهد. گاهی اوقات نویسنده به دلایل زیر عمداً ادراک آگاهانهٔ شخصیت را محدود می‌کند (که البته این نکته را به خواننده نیز می‌گوید):

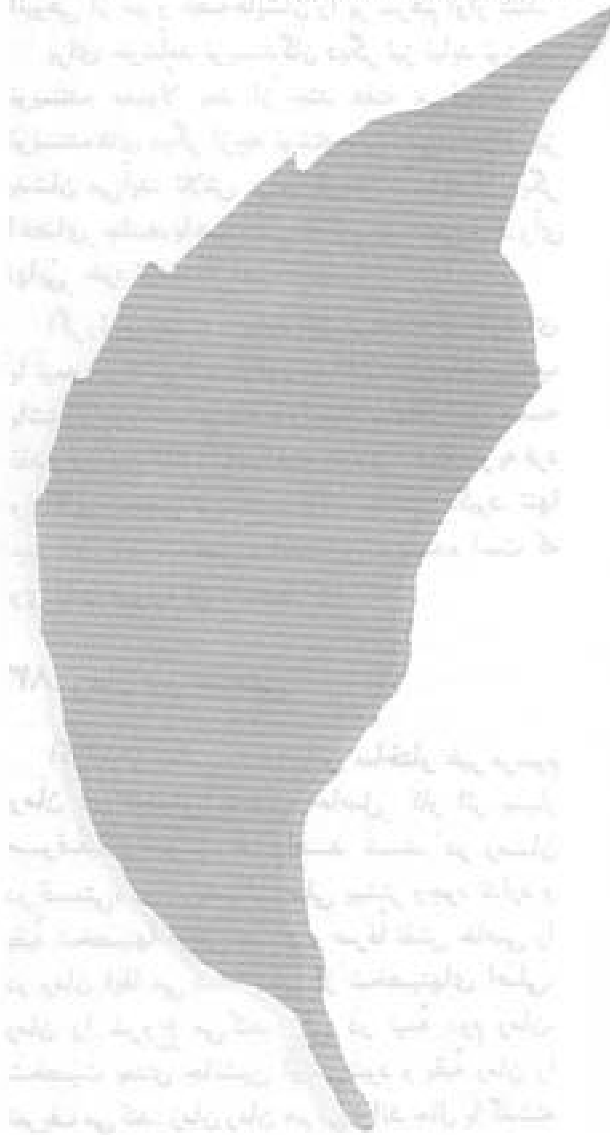
۱. اگر شخصیتی نکتهٔ عمیقی را دربارهٔ شخصیت خویش یا دیگران درک کند که با سطح فکر محدودش نمی‌خواند، خواننده وجود شخصیت را باور نخواهد کرد (مثلاً رانندهٔ کامیون زبالهٔ زیر دیپلم، نمی‌تواند قاضی فدرال را در مورد دعوی افترایی راهنمایی کند؛ چون کسی وجود چنین شخصیتی را باور نمی‌کند). اگر شخصیت همیشه آنچه را که دریافت می‌کند کاملاً درک کند، دیگر خواننده و شخصیت موقع دریافت، غافلگیر نمی‌شوند. در حالی که قسمت عمدهٔ درگیری از بدفهمی وی ناشی می‌شود و وقتی که شخصیت چیزی را درک کرد، درگیری حل و رفع می‌شود.

۲. اغلب هنگامی که شخصیت دچار مکاشفهٔ عمیق عاطفی ـ که احتمالاً زندگی‌اش را تغییر می‌دهد ـ می‌شود، در تب و تابی شدید است. به همین جهت نویسنده که تمرکز ذهنی بیشتری دارد، روشنتر و منظمتر از شخصیت می‌تواند آن را بیان کند و خواننده مکاشفه را واضحتر درک می‌کند.

مثال: زك[۱۷] به تندی به مارج[۱۸] گفت: «دیر می‌رسیم به جشن‌ها!» و از اتاق خواب بیرون آمد. سیگاری روشن کرد تا آرامش پیدا کند. و چون هیچ وقت قبول نکرده بود که از بوی عطر زنش متنفر است و وقتی زنش آرایش می کند انگار نقاب مردگان را به صورت زده است و او دچار اشمئزاز می‌شود، فکر می کرد هنوز عاشق اوست. هنوز نفهمیده بود که چون احساس می‌کند دورو و سازشکار است، همیشه عصبانی است.

خواننده چیزی را که روی کاغذ نیامده درک نمی‌کند.

اگر شخصیت در لحظه‌ای حساس، به نکته‌ای پرمعنی پی ببرد، اما به دلیل اینکه نمی‌تواند آن را بیان کند، این نکته روی کاغذ نیاید، می‌توان گفت که آن ادراك اصلاً وجود ندارد. به همین دلیل هم در صورتی که بعداً رفتار شخصیت تغییر کند، خواننده آن را درک یا باور نمی‌کند. ضمن اینکه دلیل این تغییر را نیز ـ که در داستان نیامده ـ نمی‌فهمد.



اگر شخصیت محیط پیرامونش را نبیند، معنی اش این نیست که آن محیط وجود ندارد. باید هرچه را که شخصیت نمی بیند اما در صحنهٔ داستان مهم است، توصیف کرد، چون خواننده باید آن را ببیند، در غیر این صورت دیگر واقعیت محیط پیرامون شخصیت برای خواننده وجود ندارد. به همین ترتیب اگر شخصیت نتواند ادراکهایی را که رفتارش را تغییر داده است تشریح کند، نویسنده باید آنها را برای خواننده توضیح دهد. والاّ تغییر رفتار شخصیت منطقی نیست.

نویسنده باید در همان فصل اول از فن تبیین ادراکهای شخصیت استفاده کند. و وقتی توضیحات وی (نویسنده) در فصول بعد نیز ادامه یافت، خواننده از این اطلاعات تازهٔ راجع به شخصیت، استقبال می کند.

۸۲. جلسهٔ نویسندگان خود را با دقت انتخاب کنید

جلسهٔ نویسندگان نباید نوازشکده باشد و نویسنده نباید به جلسه برود تا دائم تملقش را بگویند و او را بستایند.

به علاوه این جلسه نباید میدان رویاروییهای روانی شود و در آن هریك از نویسندگان همچون روانکاوان، شخصیت دیگر نویسندگان را ارزیابی کنند. فقط نوشته مهم است. و تحلیل انتقادی شخصیت دیگران جز اتلاف وقت و نیرو سود دیگری ندارد.

و باز جلسه نباید محل درد دل شود و نویسندگان آشفتگیهای روحی، ترسها، عصبانیتها و مبارزات اجتماعی خود را به جلسه بیاورند. این گونه جلسات فایدهٔ چندانی ندارد، چرا که نویسندگان در جلسه حاضر می شوند تا چیزی از یکدیگر بیاموزند، نه اینکه انبوهی از غم و غصه هایشان را بر سرهم آوار کنند.

برای خوشامد نویسندگان دیگر نیز نباید نوشت. نویسنده معمولاً بعد از چند هفته می فهمد که نویسنده های دیگر ازچه نوشته هایی خوششان و نیز بدشان می آید. تلاش برای گرفتن تأییدیه از دیگر اعضای جلسه، باعث پیشرفت نویسنده نمی شود. رأی نهایی خود نویسنده مهم است.

اگر رئیس جلسه نویسندگان، نویسنده ای حرفه ای یا نیمه حرفه ای است، نویسندگان دیگر باید مراقب باشند تا مبادا همهٔ نوشته ها را طبق سلیقهٔ رئیس جلسه نقد و بررسی کنند. نباید استعداد ویژه، منحصر به فرد و والای شخص نویسنده، قالب خاصی بگیرد. تنها چیز مهم دید شخصی و استثنایی نویسنده است که وی باید همواره آن را حفظ کند.

۸۳. رمان دو قسمتی

اگر بتوان رمانی را براساس ساختار غیر مرسوم رمان دو قسمتی نوشت، حاصل کار اثر بسیار موفقیت آمیز خواهد شد. در رمان دو قسمتی، دو شخصیت اصلی بیشتر وجود ندارد و بقیهٔ شخصیتها فرعی هستند و صرفاً نقش خاصی را در رمان ایفا می کنند. یکی از شخصیتهای اصلی، رمان را شروع می کند، ولی در نیمهٔ دوم رمان، شخصیت بعدی جانشین او می شود و بقیهٔ رمان را تعریف می کند. زمان رمان هم می تواند حال یا گذشته باشد.

داستان: دو خواهر مسن: کلارا و اِتل[۱۹] که دههٔ نود سالگی از عمرشان را پشت سر می گذارند، در خانهٔ سالمندان زندگی می کنند. قسمت عمدهٔ رمان شرح خاطرات آنهاست که در حقیقت شخصیت واقعی آنها را افشا می کند.

نیمهٔ اول رمان، عمدتاً داستان کلارا را بازگو و خواهر وی نیز نقش مهمی در آن ایفا می کند. داستان بزرگ شدن، فارغ التحصیلی، ازدواج و بچه دار شدن آنها را تصویر می کند. اما وقتی آنها به سن ۴۵ سالگی می رسند، تغییری ناگهانی و غافلگیر کننده در داستان رخ می دهد. نویسنده زاویهٔ دید کلارا را کنار می گذارد و زاویهٔ دید اِتل را جانشین آن می کند.

اِتل شکل دیگر داستان را بازگو می کند. گو اینکه کلارا در این نیمه (دوم) رمان، نقش مهمی دارد. داستان، زندگی دو خواهر را از سن ۴۵ سالگی تاکنون تصویر می کند: والدین آنها می میرند، بچه هایشان ازدواج می کنند و آنها نوه دار می شوند. و بعد شوهرانشان می میرند، آنها پیر می شوند و به خانهٔ سالمندان نقل مکان می کنند.

دو رمان برجستهٔ مأمور مالیات[۲۰] جان فاولز[۲۱] و سوءتفاهم صددلاری[۲۲] رابرت گروور[۲۳] براساس این ساختار نوشته شده است.

فایدهٔ این ساختار آن است که وقتی خواننده از زاویهٔ دید اول خسته می شود، همان داستان را از زاویهٔ دید دیگری می خواند. البته این سخن بدان معنی نیست که شخصیت اول دیگر چیزی برای گفتن ندارد یا کاری نمانده تا انجام دهد، بلکه زاویه دید جدید همچون غذایی مقوی است و در نیمه دوم داستان جان تازه ای می دمد. به علاوه زاویهٔ دید دوم به برخی از وجوه داستان که زاویه دید اول نپرداخته نیز می پردازد. و چون هر زاویهٔ دیدی سرعت، وزن (ریتم) و دید خاص خود را دارد، تنوع زیادی در درون نگری ها، ادراکات و حوادث داستان ایجاد می شود.

۸۴. فاجعه و واکنش

اگر شخصیتی در خیابان بدود و داد بزند: «می خواهد مرا بخورد!» و مردم ببینند که بچه گربه ای وحشی دارد او را تعقیب می کند در سلامتی عقل و هوش شخصیت شك می کنند. و به جای اینکه او را نجات دهند، ژاکتی روی سرش می اندازند و آرامش می کنند. در داستان باید واکنش شخصیت متناسب با اهمیت حادثه باشد.

صحنه: دبیرکل سازمان ملل، سفیر ده کشور آفریقای جنوبی را به میهمانی جشنی در باغی سرسبز دعوت کرده است و دارد از آنها پذیرایی می کند. قرار است پس از پایان جشن، اجلاسیه ای تشکیل و اختلافات ارضی آنها حل شود. اما ناگهان دبیرکل با کف دست محکم به گردنش می زند و از درد فریاد می کشد و به این سو و آن سوی باغ می دود و داد می زند: «پینه دوز مرا گاز گرفت.»

در مثال بالا علت تشنج عصبی (هیستری) در مقایسه با واکنش شدید شخصیت پیش پا افتاده است و رفتار شخصیت در شأن دبیرکل سازمان ملل متحد نیست. به همین دلیل هم خوانندگان وقتی او اجلاسیهٔ ملل متحد را اداره می کند، در وجود چنین شخصیتی شك می کنند. این نکته (واکنش باید متناسب با محرك باشد) در مورد شخصیتهایی که موقع مواجه شدن با فاجعه ای تازه، واکنش چندانی از خود نشان نمی دهند نیز صادق است.

صحنه: چهار مرد در اطراف خلیج سانفرانسیسکو قایق سواری می کنند. ناگهان مه غلیظی همه جا را می پوشاند. آنها صدای سوت کشتی را می شنوند و قبل از اینکه بتوانند سر قایق را برگردانند، به شدت با ناوی جنگی تصادم می کنند. مردها کشته می شوند و دریا اجساد بادکردهٔ آنها را به ساحل می آورد. و بعد همسران آنها بالای سر اجساد شوهرانشان می آیند و به آنها خیره می شوند و شانه هایشان را بالا می اندازند و همگی می گویند: «آه، آنها قایقرانهای خوبی نبودند» و می روند تا آرایششان را که خراب شده، تجدید کنند.

واکنش زنها متناسب با فاجعه ای که با آن مواجه شده اند نیست. بی احساسی آنها از بار عاطفی نمایش کاسته است و خواننده اتفاقات صحنه را باور نمی کند. اگر قرار است خواننده با شخصیتها ابراز همدردی کند، باید اشخاص در مواجهه با فاجعه، واکنشی شدید و در برابر حوادث پیش پا افتاده (مثل گاز گرفتن پینه دوزی بی آزار) واکنش جزئی از خود نشان دهند. سطحی یا عمیق بودن نمایش و واقعی نما بودن آن، بستگی به متناسب بودن واکنش شخصیت در برابر حادثه دارد.

۸۵. توصیفهای شخصیت پردازانه

توصیف شخصیتها برای بسیاری از نویسندگان بی تجربه مشکل است. اگرچه توصیف ظاهری اشخاص برای داستان کفایت می کند اما تأثیر توصیفهای شخصیت پردازانه را ندارد. نویسنده نباید به توصیف ظاهر صرف قناعت کند، بلکه باید به شخصیتها زندگی ببخشد.

مثال (توصیف معمولی): چارلز وارد اتاق شد. قدی بلند، موهایی خرمایی و چشمانی گودرفته داشت. روی گونهٔ چپش نیز اثر زخم بود. با تأنی و صدایی بم گفت: «سلام لورا.»

جملات فوق جسم یا ظاهر چارلز را توصیف می کند، اما شخصیت او همچنان ناشناخته می ماند. با افزودن عنصر شخصیت پردازی به مثال بالا، می توان شخصیت او را نیز افشا کرد. اگر همزمان ظاهر و شخصیت کسی را توصیف کنید، دیگر لازم نیست یك بار ظاهر او را توصیف و بار دیگر شخصیت پردازی کنید. به علاوه می توانید یواشکی اشاره ای هم به گذشتهٔ شخصیت بکنید.

مثال (توصیف شخصیت پردازانه): چارلز وارد

اتاق شد و سایه‌اش روی دیوار افتاد. قدی بلند و پشتش قوز داشت، طوری که انگار آمادهٔ دعواست. چشمان گودرفته‌اش با حالتی تهدیدآمیز برق می‌زد. اثر زخم روی گونهٔ چپش که او را یاد موقعی که پانزده سالش بود و در خیابان دعوا کرده بود می‌انداخت، شبیه چنگکی تیز بود. با تأنی گفت: «سلام لورا» صدایش بم و تهدیدآمیز بود.

در مثال بالا، نه تنها ویژگیهای ظاهری بلکه منش شخصیت نیز توصیف شده است. این بار توصیفهای ظاهری اطلاعات بیشتری به خواننده می‌دهد و زنده‌تر است. به علاوه می‌توان با تعویض تصاویر، شخصیت پلید را تبدیل به آدمی مهربان کرد.

مثال: اثر زخم روی گونهٔ چپش که او را یاد موقعی که بچه‌ای را از تصادم با کامیونی نجات داده بود می‌انداخت، شبیه بال پروانه بود.

در اینجا نویسنده بدون آنکه مشخص باشد، اطلاعاتی را در صحنه گنجانده است. در حقیقت توصیف و توضیح را با هم ترکیب کرده و ضمن ارائهٔ شخصیتی جالب، نوع (تیپ) شخصیت را نیز افشا کرده است.

۸۶. نقد اثر خود

یکی از تجربیات مهم نویسندگی، نحوهٔ خواندن اثر است.

نویسندگان بی‌تجربه اغلب بیش از حد، فصلهای مختلف اثرشان را نقد می‌کنند، آن هم نه به خاطر پرداخت بدفصلی خاص، بلکه به این دلیل که فصلی را به طور مجزا و بدون درنظر گرفتن ارتباطش با کل رمان نقد می‌کنند.

نویسنده ابتدا به فصل اول و بعد به فصل دوم می‌پردازد و همین‌طور، تا رمان کامل شود. اما خواننده در هرفصل به طور مجزا غور و بررسی نمی‌کند تا چند و چونی در مهارت نویسنده بکند، بلکه هرفصل را در ارتباط با کل رمان می‌خواند. خواننده نمی‌خواهد آموزش نویسندگی ببیند، بلکه می‌خواهد سرگرم شود. و همهٔ رمان را یکجا، منتها در هر زمان کمی از آن را می‌خواند.

خواننده یك دفعه از صفحهٔ ۵۸ شروع به خواندن رمان نمی‌کند و ناگهان به صفحهٔ ۹۴ نمی‌پرد و بعد دوباره به صفحهٔ ۱۷ برنمی‌گردد. اما نویسنده ممکن است موقع نوشتن، یك دفعه صحنهٔ صفحهٔ ۶۱ رمانش را بنویسد و از آنجا یك‌راست سراغ صحنهٔ آخر رمانش برود و نتیجهٔ پایانی آن را بنویسد. وقتی نویسنده صحنه‌ای را نوشت، آن را بازخوانی می‌کند تا ببیند آیا نمایشی وباورکردنی هست یانه؟ و آیا با حل و رفع چند درگیری، درگیریهای جدید شروع می‌شود، و آیا الگوی رفتاری شخصیتها ثابت می‌ماند یانه؟ و غیره. در حقیقت نویسنده آنچه را که تازه نوشته بدون درنظر گرفتن نوشته‌های قبل و بعدش، بازخوانی می‌کند.

نویسندگان حرفه‌ای رمان خود را مثل هنرمندی که دارد فیلی را روی تابلو نقاشی می‌کند تحلیل و بررسی می‌کنند. اگر هنرمند زیاد به تابلویش نزدیك شود فقط بافت اثرش را می‌بیند نه شکل آن را. اما اگر زیاد از تابلو فاصله بگیرد فقط شکل اثر خویش را می‌بیند. اما نویسنده باید جایی بایستد که بتواند همزمان شکل و بافت اثرش را نقد و بررسی کند.

چه بسیار فصول درخشانی که نویسندگان بی‌تجربه، به دلیل نقد و بررسی مجزای هرفصل، کنار گذاشته‌اند.

باید پس از نقد و تحلیل هرفصل، زواید را با بی‌رحمی دور ریخت و نواقص را رفع کرد. اما موقع معاینه بی‌طرفانهٔ فصول باید دید هرفصل چگونه در کل رمان به حیات خود ادامه می‌دهد و هرعضو رمان، چگونه کل بدنهٔ رمان را تغذیه می‌کند.

۸۷. برای چشمها بنویسید

قبل از اینکه خواننده نوشته را بخواند، آن را می‌بیند. به همین جهت نویسنده باید با چیدن جملاتش در کنار هم ضمن ایجاد تأثیر ادبی، تأثیری بصری (دیدنی) نیز ایجاد کند.

خواننده با دیدن قالب بزرگی از کلمات، فقط نکات عمده جملات را می‌خواند و رد می‌شود. بدین معنی که اگر خواننده با بندی (پاراگرافی) یك صفحه‌ای مواجه شود و مجبور باشد آن را بخواند، با سریع خوانی کل بند، فقط مفهوم کلی آن را درك می‌کند و سایه‌های متن (افکار ظریف، معانی ضمنی و غیره) را نادیده می‌گیرد.

خواننده با صحبتهای یك صفحه‌ای شخصیت نیز همین کار را می‌کند. ممکن است شخصیت نکات مهمی راجع به گذشته، حال و آینده افشا کند، اما خواننده با دیدن کپهٔ بزرگی از مطالب، از خود می‌پرسد: «آیا لازم است همهٔ این صحبتهای بی‌معنی را بخوانم؟ حرف حساب این شخصیت چیست؟»

مسلماً قالب بزرگی از قطعه‌ای توصیفی، صحنه (زمان ومکان) داستان را کاملاً تشریح خواهد کرد. اما آیا استفادهٔ بیش از حد از جزئیات ارزشی هم دارد؟ آیا ردیف کردن اسامی تك تك گلهای باغ، باغ را باغتر می‌کند؟ و بالاخره چرا باید به جای توصیف متناسب صحنه، از جزئیات واقعی بیش از حد استفاده کنیم؟ توصیف بیش از حد، حرکت شخصیت و حوادث را کند می‌کند و باعث می‌شود خوانندهٔ مطالب را نخواند.

تلویزیون به دلیل اینکه وقت مطالعهٔ مردم را پر کرده است تا حدودی در این زمینه مقصر است. تلویزیون: فیلم و صدا تقریباً همهٔ کارهای بینندگان را انجام می‌دهد. حرکت تصاویر تلویزیونی بسیار سریع است. به علاوه رسانه‌ای اجتماعی و متخصص در پرداختن به مسائل سطحی است. تلویزیون فعالیتهای انسانها را خلاصه می‌کند و بینندگان نیز با آن و با این نحو جمله‌بندی همدلی نشان می‌دهند. وقتی خواننده می‌تواند لم بدهد و تماشا کند، چرا باید رنج خواندن را برخود هموار کند؟ به خصوص اگر معتقد باشد که هردو به یك اندازه سود دارند؟

نویسنده باید برای زمان خودش بنویسد. ما هم اکنون در اوایل دههٔ ۱۹۹۰ هستیم. شاید در اواخر این دهه نویسنده با بندهای (پاراگراف) تك جمله‌ای به تأثیر دلخواهش دست یابد و شاید در دههٔ ۲۰۰۰ میلادی هربند (پاراگراف)، گروهی (عبارت بی‌فعل) بیش نباشد. اما نویسنده باید برای اکنون بنویسد.

ادامه دارد

پانویس.

۱ـ Travis
۲ـ Aborigine
۳ـ Magumago
۴ـ Poloppo
۵ـ Undallum
۶ـ Lust Forlife
۷ـ Dubliners
۸ـ Peytonplace
۹ـ From Here to Eternity
۱۰ـ The lost Weekend
۱۱ـ The Good Earth
۱۲ـ Tokill Mocking Bird
۱۳ـ The Tale of Peter Rabbit
۱۴ـ The Sun Is My Undaing
۱۵ـ The Joy of Cooking
۱۶ـ Eloise
۱۷ـ Zek
۱۸ـ Marge
۱۹ـ Ethel
۲۰ـ Collector
۲۱ـ John Fowles
۲۲ـ One Hundgred Dollar Misunderstanding
۲۳ـ Robert Grover



زادگاه زنبق

□ احمد عزیزی

□ ۲



■

رها باش! رهاباش مثل تجرد باران/ آبی شو! آبی شو مثل شفاف ترین آسمان کودکی/ و برای تعمید دستهای سیاهت در رودخانهٔ روشن یحیا تصمیم بگیر!

□

مرا به مأذنهٔ زخم گلوی کدام کبوتر می برند در این ظهر باروتی و خونالود/ و از معصومانه ترین اشك کدام دوشیزه، دستهای مرا به صلابهٔ تضرّع کشیده اند. تخمین ترس تکلّم در معاملهٔ مجرّد احساس، بی پایان است/ بشر نمی تواند نازك ترین لایهٔ تلبش را در زیر پای مروارید نشان ملکهٔ شعر ورق ورق کند ـ انسان بردهٔ پاییزها و مزرعه های مسلّح است.

و به دور انداختن ابدیّت در این بیابان بی پایان سُربی، سهمگنانه است/ چه کسی می تواند ترس طلایی خودرا در زیر آوار آفتاب پنهان کند؟/ انسان، محکوم سایه ها و پندارها است.

□

بیا به بام بلندترین و حُزن انگیزترین آوازهای جهان برویم تا رودخانهٔ خروشان ترین هق هق های انسان را ببینیم/ زیرا کشف کوزه های هزاران سال پیش بال پروانه، درزیر میلیاردها سال نوری خاکستر شمع ها کشنده است!/ و پاسداری از ویران ترین ناله های مهیب ترین آوارها، در حالی که هزار توی مه آلود ترس، کودك تنهای آدمی را شکنجه می دهد، زجرآور است.

هیچکس نمی تواند به باطن سبز شبدر کوچکی در مزرعهٔ جهان پی ببرد و راز هزارسالهٔ روییدن زنبقی را بر بازوان زمین کشف کند/ بر دانایی سیاه جادوگر خردسال غرور خود سرپوش نورانی تواضعی بگذاریم.

□

آیا می توان به این آسانی از صخره های خون آلود جهان بزرگی که در تنهٔ سُرخ یك شقایق وحشی است، بالا رفت و انجماد دریاچهٔ واژه ها را در یخبندان عظیم تکلّم دانش دید و بر بی حاصلی اندیشه ها و قحطی تاریخی جمجمه های بشری، انگشت افعی افسوس برلب تحیّری نگزید؟

□

غروب در ذات واژه ها و در پهنای طولانی تحیّر معناهاست/ اینجا از قعر قدیمی ترین قلعه ها فریاد تازه ترین جوانه ها می آید/ انگار هر روییدنی بر بالای برکهٔ سرخ لبانی و هر شبنمی بر گونه های مرمرین و نازآلودهٔ نگاهی نشسته است.

آه چه مبارك و ترسناك است این معراج افقی و این پایین رفتن نورانی؟/ چه لذّتبخش و طولانی است این شریان قطع شدهٔ گلوگاه وسوسه انگیز آه ها در میهمانی اندوهناك نگاه ها؟

و انسان وقتی از بالاترین پلّه های پرستش فرو می افتد، تا کجای همهٔ التماسها می رود و پای مرمرین دوشیزه ی سنگی خواهش ها را تجربهٔ بوسه می کند؟

□

اکنون به زُعم زخم، از شانه های یکدیگر بالا رویم ای گیسوان مجرد/ و به پاس پرستش هم، زانوان نیایش را بالا زنیم و بارانهای نورانی آسمان رنگارنگ را ستایش کنیم/ زیرا فصل فاصله های تصویب نشدهٔ درنگ در کوچه های تاریك و فرو بستهٔ تأمّل است/ و رعد و برق مداوم شیطان، چشم پنجره های نازکدل شاعران را کور کرده است/ و مادر

شطحک...

○ متولدین هزار و سیصد و سی و هفت از کارت پایان خدمت معاف شدند.

○ کوپن های حق مردم، باطل اعلام شد.

○ یک متخصص بیماری های گوارشی، مردم را به عادت پس انداز دعوت کرد!

○ بانك صادرات به بانك واردات تغییر نام می دهد.

○ امسال کلیهٔ کارمندان گمرك به حج می روند!

○ از پایان امسال در کلیهٔ رستوران های کشور زرشك پلو جای خود را به سیلشت پلو خواهد داد.

○ یك مرد مهاجر که قصد گذشتن از مرزهای ملکوت را داشت توسط مأموران بازرسی ناسوت بازداشت شد.

○ روزنامهٔ گل استریت گلنار که در قلب جنگل منتشر می شود، رژیم هلند را به خاطر سیاست برده داری گلها تقبیح کرد.

○ کلید طلائی شهر به قفل نقره ای آراسته شد.

○ به گزارش هواشناسی، دمای هوای نفس آدمیان در جزیره ی امّاره به صد درجه بالای صفر رسیده است.

○ وزارت پست، تلگراف و تلفن، هوای بیست و چهار ساعت آینده را خاکی تا کمی اسفالتی پیش بینی کرد.

○ وزش باد همچنان در کوههای اساطیری ادامه دارد.

سایهٔ جرقه‌های کوچک و در پناه دیوارهای لرزان شکوفهٔ در توفان زادهٔ شعر، خود را پرورش می‌دهیم.

□

از خواب خواهش چشمهای تو برخاسته‌ام / بیرنگی نگاه باران خوردهٔ مشقهای کودکیم را در زیر شعلهٔ شمعدانی‌های فراموش شدهٔ خاطرات بخوان! /: محاسبهٔ قدیمی بُغض‌ها و معاشقهٔ دائمی وداع‌هاست / مثل ساعتهای زنگار گرفتهٔ قدیمی، لبریز دقیقه‌های فراموش شده و قرارهای گذشته‌ام / من در ماضی پرده‌ها پنهانم / در گذشتهٔ هزار سالهٔ باغچه‌ها / در پیشینهٔ پر باران ساییده و پیشانی خیس خوردهٔ آجرها / و این کوچه‌های محبوب من، در نخستین جوانه‌های برزخی بلوغ انگورها و در رؤیای تابستانها و تاکهاست / و تابستانهای من همه در ململ نوازشها و نیشها و در مرمر خوابها و خواهش‌ها و در صیقلی طلایی بازوان رؤیاها و زیر زمین گُر گرفتهٔ گلهای یاس و عطرهای خوابیده در ورقهٔ نامه‌ها طی شده است /

و تابستانهای من در تهٔ تنبورها و در زیر چتر سرخ سایهٔ توتها و بر برتگاه مماس بلوطها و باروتها طی شده است.

□

من به شکار رنگ پروانه‌ها رفتم / در هزار فصل رنگارنگ توفان / و در هزار مهمانی چشم پلنگ، هزار کاسه شراب پر طاووس کولیان قبیلهٔ رنگ را در قدح افسونی چنبرهٔ پشت طلایی افعی اندامها نوشیده‌ام / من زیباترین زخمهای زمین را پوشیده‌ام / و در مرمرهٔ اقیانوس آبنوسی گیسوان محبوبی که از دریای سرخ خواهش تا بحر نیلی نیایش خوابیده است، شنا کرده‌ام /

در دست من ضربان قلب همهٔ کنیزکان بادام چشم باغهای معلّق تماشا است / و در پرهای طاووسان و در زیر سایهٔ خون سیاووشان مثل رخش زیبا و سهرابی عاشق دراز کشیده‌ام / اینك از سحر زیبای حماسه‌ها صدایت می‌کنم. ای رودابهٔ جاری مژگانهای اساطیری عشقهای دیروز تقویم زیبائی! / ورد پرپر شدن رؤیاها را در شیارهای سرخ شرابها و رگه‌های عقیقی تاکها ـ بر سینه دارم / و از اعماق اوّلین جرقهٔ عاشقانه در زمین خود را به بال قاصدك هزار پر توفان سپرده‌ام، تا به آن سوی گردابهای ناپیدای اقیانوسهای بر یکدیگر شمشیر کشیده، فرود آیم.

■

به زیارت انسان در کوهپایه‌های تمدّن باستانی بُغض و هزاره‌ی ابدی شیون رفته بودم / به پابوس پاکدامنی نرگسهای نازآلودهٔ مشرقی / و چشمهای بادامی دوشیزگان باغهای بلخ / و هنگام درآمدن قره به سلخ در فصل زردی تلخ / آواز خونین نسل مغول زدهٔ معاصر را از حنجرهٔ ظریف ابریشم دل دوشیزگان داس به دست «دوشنبه» به صورت گلی زیبا و زخمی بشنوم / کودکی «رودکی» را در آغوش مهربان باغهای پرغنچهٔ لفظ دَری و تبسّم پنجره‌ای ببینم / می‌خواستم یك شبه شبیخون به قلب زیباترین شاعران ارمنی بزنم و در دامنهٔ کوههای «آلماآتا» به دنبال قطرهٔ خون شبانان عاشق در گلسنگهای هزارهٔ پیش از میلاد مسیح (ع) به غارهای جانداران آغازین عشقبازی سر بزنم / به سودای سماورهای بخارایی بر سفرهٔ سمرقند نشسته در انتظار کاسه‌ای بوسهٔ مشرقی در ظرف بادامی نگاه بنشینم / رفتم تاشکند تاشکند زلف دامنهای کشمیر باف کارخانهٔ تحیّر را ببینم / به دزدی نگاهی از نرگس نازآلودهٔ مجسمهٔ راز در بازوان زن مشرقی / تا خواهر زادگان برهما را در نیمه شبان شرع زیبای دوست داشتن به بالین برهان بروم / و خال هندوی پیشانی شقایق رنگشان را مثل داغی خونین بر لب بگذارم /

رفتم برای تصفیهٔ جسم از هوس، و تهویهٔ روح با عشق / و پر کردن انبان تجربه در آبادی‌های پندخیز تاریخ / بر ساحل سبز رؤیاها / در میان ردیف سروهای آزاد و نخلهای سر بریدهٔ باغ تماشاهای شهید / به موزهٔ موزون‌ترین و جذّاب‌ترین رقص حنجره‌ها / و تالارهای نورانی و چراغانی تبسم‌ها در پنجره‌ها / در تلألو سرخ بوسه‌ها بر لبهای ملتهب بهار / و من با قلبی خونچکان به «عشق آباد» رفتم / در عشق آباد ویران شدم و عشق آباد را در یك شب سبز باراني در آغوش گرفتم / و عشق آباد تا صبح بر پیکرهٔ من تابید و تا همهٔ خاور را به تشنگی تاریخی من رنگین کمان تماشا بارید/ و من به آرامش سرنیزه‌ای در برکهٔ خونین لاله‌ای برهنه شدم و در نیزار مهربان آغوش‌ها و چمن مرطوب بناگوش‌ها مثل گریهٔ نقره‌ای سپیده دمی نازل شدم.

من پر از عشق آباد شدم/ پُر از ابروان سرگردان و بادام‌های حیران/ پر از بازارهای رنگارنگ و پیراهن‌های خندان / و محبّت‌های گلدوزی شده‌ای که عطر عاطفه را به سینهٔ تو می‌چکاند و مثل شانهٔ مهربان نجوایی، قطرات بوسه را به قعر پیچك‌های پرستندهٔ دستهای نیازمند ناز تو فرو می‌چکید/من مثل دوشیزهٔ تشنه‌ای جام‌های گل سرخ را سرکشیدم و مثل عشقی آتشین در زیر تاك‌های تابستانی تبسّم، دراز کشیدم و میوه‌های بلوغ را از شاخه‌های مهربان خاطره چیدم/ خود را در میان سایه‌ها، بین دستهٔ عروسك‌ها، توی بازارهای گمشدهٔ خاطره و در گلهٔ چشم‌های میشی ایلیات ترکمن گُم کردم/ و به تب هذیانی گل‌های سرخ دچار شدم/ به طاعون مبارك تبسّم، تطهیر یافتم/ و به صرع مقدس زیبائی، مبتلا شدم/ و چشم‌هایم مدام مثل دو بزکوهی از نقش کوه پیراهن اصالت بالا رفت و از گردنهٔ تنبور، گله‌های خوابیدهٔ حماسه را به زنگولهٔ زیارت برمی‌خیزاند/

من در خون «آسان جان» شراب نوشیدم و در سایهٔ زخم آسان جان برهنه شدم و در کفن سُرخ قهرمانان شهید آرمیدم/ من دیدم برهنگی «عشق آباد» را در نیمه شب نزول بشارت/ و اندام پر برکت عاطفه را به بغل گرفتم/ و آهوی زخمی شعرم را از لب مخوف‌ترین پرتگاه‌های جهان، از دل تاریك‌ترین قلعه‌های تنهائی تاریخ و از کام وحشی‌ترین گرازهای جلگهٔ زیبایی دزدیدم/ دیدم دستهایم به برکت عشق

شطحک...

○ باد گیسوان دخترکی را با خود برد.

○ هواشناسی، امروز طی اطلاعیه‌ای نرخ کالاهای ضروری را اعلام کرد.

○ هوای خانه‌ام ابری همراه با رگبارهای پراکندهٔ هق هق است.

○ نبرد با شدت هر چه تمامتر بین نیروهای سرهنگ لوّامه در ارتفاعات الامّاره همچنان ادامه دارد.

○ یك فروند سوسك زمین به زمین فرو رفت.

○ کشت پنبه امسال توسط پهلوانان در میدانهای بین المللی به بالاترین حدّ خود رسید.

○ در فوتبال فلسفی جام متفکران آسیا، عدم و نیستی با نتیجهٔ صفر ـ صفر مساوی شدند.

○ از سوی ملکهٔ مینیاتور، خیام به عنوان رئیس فدراسیون هنرهای بزمی انتخاب شد.

○ نخستین کاروان پرستوها بر سرزمین سبز خاطره‌ها فرود آمد.

○ یك دریانورد پرتقالی پس از سالها سرگردانی در نرخهای شناور، از «بهجت آباد» سردر آورد.

○ ناآرامی اقیانوس آرام را فرا گرفت.

○ جنبش غیر متأهّلین پس از ازدواج آخرین عضو خود منحل شد.

○ از بهار امسال چمنهای بدون پروانه به شهرداری واگذار خواهد شد.

○ از این پس «هیأتهای هفت نفرهٔ زمین» در آسمان تشکیل خواهد شد

○ اجلاس سالانهٔ «سیا»بازترین و «ناتو»ترین سیاستمداران جهان در «اتحادیهٔ اراذل جهانی» موسوم به «ناتو» تشکیل شد.

○ کنسرت شجریان در میان آه و نالهٔ بیش از هزاران تماشاچی به پایان رسید. به گزارش خبرنگار ما مصرف اشك در این مراسم به دهها لیتر و میزان تقریبی دستمالهای خیس شده در خاطرات به صدها عدد رسید. خاطرنشان می‌شود این تعداد غیر از دستمال کاغذی‌های جیبی متداول دراین گونه مراسم است...

○ «داریوش» کبیر یکی از خوانندگان سدهٔ آخر سلسلهٔ پهلویان که تصنیفهایش ورد زبان و بناگوش جوانان سوسول ـ دمکرات خارج از مرزهای موسیقی ملی است، پس ازشرکت در جشن سالیانه گراس که از سوی انجمن ایرانیان هیپیایی مقیم سانفرانسیسکو تشکیل شده بود به پناهگاه خود واقع در «زرورق ـ سیتی» بازگشت.

منبسط می‌شوند و کلماتم در روزهای آفتابی آواز عاشق خیابان‌های خلوتند/ و مثل طرّاران سمرقند کهن و عیّاران بابل قدیم، مرواریدهای مضامین تازه را از گردنبند رمنده‌ترین دوشیزگان هزار رنگ کوچه‌های تجلّی می‌ربایند و می‌آیند به میهمانی ظریف‌ترین کرشمه‌هایی که تاکنون سرراه برتحیّر گرفته‌اند و در بزم نازک‌ترین نگاه‌هایی می‌نشینند که از آغاز رویش، قلب فاتحان غنچه را لرزانده است.

■

و به جلگهٔ کوچکی از برگ سبز اناری کوچیدم که در کوچهٔ بلوغ تو بود/ کوچهٔ کوچك کوچ/ کوچهٔ کوچ‌های نابهنگام و بهارهای زودگذر/ کوچهٔ جوانی سپری شده‌ی شکوفه‌ها/ جوانی کوتاه و قشنگ شکوفه‌ها/ و این کوچه مزّین به گام‌های بلند تو در آواز عظیم زیبائی است/ و این کوچه، کوچه‌ای است که کوچکی تو را مثل یك دانهٔ انار زیبا بر شاخه‌های مهربانی خود گرفت و قدم‌هـای نازنین تـو را بر سنگفرشی از مخمل سرخ جان شقایق‌ها نهاد / این کوچه و کلّیهٔ ساکنان آن مقدس‌اند / این کوچه به دروازه‌ای از دروازه‌های هزارگانهٔ تاریخ تبدیل خواهد شد / به خانه‌ای که در آن فرشتگان گرد می‌آیند تا عشق را تقدیس کنند / این کوچه به موزهٔ محبت تبدیل خواهد شد / به کلیسای کاجها و صومعهٔ سروها / و نام این کوچه بر لب همهٔ رهگذران عاشق جهان خواهد بود / و مردم هر سال در فصل شکوفهٔ بادام به مراسم اشکبازی چشم تومی آیندودر پیشگاه مقدس سرمه، بیتابی نگاه خود را نذر خواهند کرد / و برای دختران خود شادمانی و ارغوان مراد خواهند گرفت / زیرا کوچه‌ای که زلف تو را بر دوش کشیده است و کوچه‌ای که چشمهای مقدس تو آن را تطهیر کرده است، زیارتگاه ابدی عاشقان خواهد بود / در کوچهٔ تو جشن کبوتران مقتول است / در کوچهٔ تو یاد همهٔ پروانه‌های شهید، شمع آجین می‌شود / در کوچهٔ تو صدای همهٔ شبکه‌ها و همهمهٔ همهٔ آونده‌ا و نیلوفرها است.

تو مثل گرد زیبایی بر چمن پرده‌ها ریخته‌ای! / و مثل پیراهن نازی از پشت پرده‌ها آویخته‌ای! / و مهتاب شنای شبانهٔ گیسوان تو را در برکهٔ سیمین ماه، دیده است / اینجا تو به دنیا آمده ای، ای یادام محض! / و اینجا مادر باستانی تـو آواز به دنیـا آمده است / تـو از شکم شکوه، از دل خون بستهٔ آهوان ختن به دنیا آمده‌ای! / و از سینهٔ سینه سرخان شیر خورده ای / تو را هزاران شب در هزاران ململ نازکهٔ نیایش پیچیده‌اند و گاهواره‌ات را به گردنهٔ فصول بسته‌اند / و در تقویم این کوچه و در تاریخ این تولد طلایی، هر صبح نرگس‌ها با چشمهای تو واشده‌اند و شمعدانیها از شوق تو خونچکان به نزدیك پنجره‌ها آمده‌اند / و یاسها در رشك بازوان تو اشك معطر ریخته‌اند / و من با چشمهای کوچك خود دیدم که ابدیت در آرامش کنار تو در ساحل امن بودن تو غرق شد و با همین لاله‌های لال خود شنیدم که وقتی تو می‌آمدی تاکها آواز می‌خواندند / وقتی تو می‌آمدی، چکاوکها از چشم

شطحک...

□

از امشب کلیهٔ مکالمات ملکوتی هموطنان فطری ما به همهٔ زبانهای زندهٔ دنیا ترجمه و به رایگان در اختیار و جبر اهالی اندیشه قرار خواهد گرفت. معاون معنوی شیخ ارشاد در مصاحبه‌ای که ساعت سیناونیم بعدازظهر ظهور امروز، به وقت اقالیم قبله به صورت صراط المستقیم از کلیهٔ کانالهای قنوت‌پخش می‌شد، با اعـلام ایـن مـطلب خـطاب بـه فارغ‌التحصیلان فلسفهٔ آفرینش افزود: سیاست کلّی کائنات بر مصادرهٔ معنویت و تقسیم عادلانهٔ توحید بین همهٔ اشیاء عالم است و دولتِ پایدار یار، با تمام قوای غیبی در مقابل شیاطین که در گوشه و کنار کبریا، کالاهای کلّی و اجناس ابدی را به صورت آیینه‌های زنگ زده‌ی بازار سیاه به دست مشتریان تجلّی و مشترکان مکاشفهٔ خداوند می‌رسانند ـ خواهد ایستاد و اجازه نخواهد داد رحمت بی‌پایـان خداوندی توسّط عدّه‌ای فرشتگان سودجو که تنها منافع ملکوتی خود را در نظر می‌گیرند، بـه احتکـار ریـاضتهـای غیرقانونی در آید و منوط به اعمال خارج از استانداردهای الهی، پرستش شود.

□

در پی صدور فرمان مهاجرت پرستوها از سردسیر سیاه سکوت به گرمسیر سبز بهار، هزاران پرندهٔ مهاجر در حالی که زیباترین ترانه‌های تسبیح و گویاترین پلاکهای پرستش را همراه با شاخه‌های شاعرانهٔ زیتون بر لب داشتند، از مقابل افق زیبای تجلّی و سرزمینهای سردخیز سپیده عبور کردند و به سوی لانه‌های آغازین الهی به پرواز در آمدند.

○ به گزارش آفتابگردان، زاغها و کلاغها به اجتماع عاشقانهٔ خود روی سیمهای تلگراف، شفاپرستان سیاهدل جنگل را که دستشان تا مرفق به خون قلب چکاوکها فرو رفته است و گرگ پویانه، ردّ گلهٔ پیراهنهای خونین گل سرخ را در جنگل مه‌آلود جهان بوزار می‌کشند ـ به تمسخر توفان و تقبیح گردباد گرفتند. آنگاه در میان سکوت گاه گاه برگهای پاییزی، قطعنامه‌ی دست ساقه‌ها و سنبله‌ها و سوگوارهٔ سرخ شقایقها قرائت شد.

○ شیخ هذیان آل نسیان باملك کابوس دیدار کرد.

○ شاعری در مقابل چشمان حیرتزدهٔ هزاران تماشاگر خوش ذوق یك قصیدهٔ هفتصد بیتی را پرس کرد!

ادامه دارد.

بهار می‌چکیدند و همهٔ پروازهای نیلوفری و قایقهای لاجوردی به شنای شط معلق تجلی می‌آمدند / و پروازها به اندازهٔ کهکشانها بزرگ می‌شدند / و سنجاقکها بربال توفان به شکار رنگین کمان می‌رفتند/ و غـروب مثل شقـایقی خـونین از شقیقـهٔ کـوه بیـرون می‌زد/ و چشمهای توذات عقیق سبزرا صیقل می‌داد/ ودست تـو به اشیـاء جاودانگی می‌بخشیـد/ و دوشیـزهٔ آیینه تنها به خاطر جمال مبارك تو گردنبنـد بلورین اشك را با یره‌ها مرواریدبه گردنهٔ تجلی می‌آورد/

■

صعود زرد پاییز در شیار مزرعه‌ها و عبور سپید کبوتر در کوچهٔ سبز بیشه تماشایی است / واتفاقات آبی دریاچه / و لکّه‌های زرد قناری / و کوچه‌های بنفش شهر باغچه‌ها / و هوای بارانی فوّاره‌ها / و چترهای باز شدهٔ نیلوفر.

□

زاغها مرا از پشت سیم خاردار زل زده‌اند / به کلام کوچك تبسّم من / و چشمهای باروت زدهٔ خود را به دستهای سرد مهربانیم خیره کرده‌اند.

□

این تراشیدن تن درختان است اگر با چکمه‌های خون‌آلود از صحن چکاوکان عبور کنیم / و این دهن کجی به قوانین سبز جهان است اگر لبهٔ تیغهای خود را متوجه نبض لرزان نرگسها کنیم / داس در معاهدهٔ انسان وگیاه، ببر مادهٔ خطرناکی است / ما را باید به برکه‌ها ببرند / ما را باید در لیوان تماشای نرگسها بگذارند و در نزدیك بستر سپید یاسها بیندازند /

□

این چشمهای سربی و مه‌آلود را باید به جوخهٔ سرخ شقایقها سپرد / زیرا خیانت به ناموس نرگسها، خون‌آلوده‌ترین دستهایی است که از قلب ملتهب گلهای سرخ برمی‌گردد / تصمیم بگیریم همهٔ شکارچیان گربه‌های حلیجه را به محاکمه بکشیم و برای صیّادان بزرگ ستاره، دامی در بهنهٔ کهکشانها بسازیم.

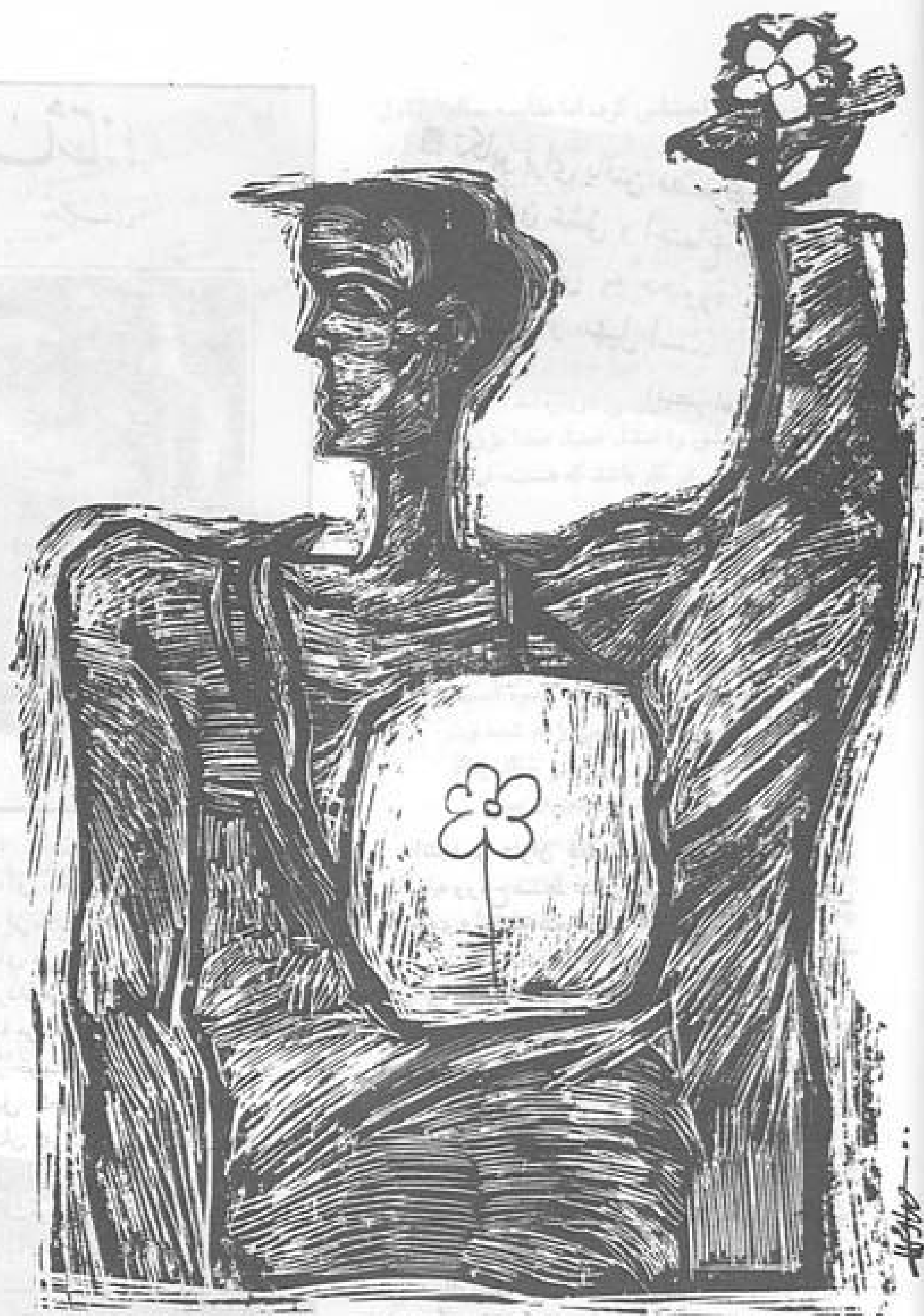
□

این شیطان پرستان جادوگر که بر جعبهٔ موشکهای هسته‌ای مارك بر پروانه کلیشه می‌کنند، کیانند؟ / این جغدهای نشسته بر شاخهٔ رادارها و این عنکبوتان تنیده بر تله کابین‌ها، روبین‌تنان روباه رنگ کدام بیشه‌های تو در توی آهن و افسانه‌اند؟ / دست خون‌آلوده‌ام را که بر پیشانی سرخ هزاران لالهٔ مجروح و در نوازش شکنجه‌آمیز گیسوان هزاران شقایق خانه به دوش تعمید کرده‌ام ـ مثل کبوتر زیتونی رنگی که زیر بالهای سرخش نامهٔ خونین چهارده هزار سال عبودیت غلامان و ناکامی کنیزان در حرمسراهای به بوی اسارت آمیختهٔ تاریخ است ـ به سوی خنجرهای بلعندهٔ لبخند شما دراز می‌کشم ای بردار کشندگان حلاج! که پیراهن سرخ شقایقها را برگردن جلادان تیزدست احساسها و غارتگران تاجر عاطفه‌ها انداخته‌اید! / نفرین بر شما ای کاشفان کالاها / که پیاله‌های اصالت انسان را از شرابهای کهن پرستش خالی می‌کنید و سماورها را در کنار کوچه‌ها و روی تپّه ـ ماهورهای زرد آوارگی به رگبار می‌گیرید!/

ادامه دارد

● گزیدهٔ چند یادداشت بر یک کتاب شعر

دربارهٔ فصلی از عاشقانه‌ها



اشاره:
«فصلی از عاشقانه‌ها»، یکی از مجموعه شعرهایی است که بعد از چاپ، بحثهای گوناگونی را موجب شده است. این مجموعه، غزلهای شاعر مسلمان و متعهد نسل امروز «سهیل محمودی» را در بر می گیرد که در حقیقت حاصل تلاشهای او در سالهای ۱۳۶۲ تا ۱۳۶۹ است و مسیر کار یکی از چهره‌های سختکوش شعر دههٔ اخیر را نشان می‌دهد. سهیل محمودی، با حفظ چهارچوبهای غزل، به خلق سروده‌هایی پرداخته که در نقد و نظرهایی که خواهید خواند، به برخی از آنها اشاراتی شده است.

آنچه در زیر می‌خوانید، گزیدهٔ برخی نقدهای چاپ شده و چاپ نشده است که عده‌ای از شاعران جوان و شاخص شعر معاصر دربارهٔ این مجموعه نوشته‌اند. از این میان، یادداشتهای آقایان قیصرامین‌پور، شهرام رجب‌زاده و عبدالرضا رضایی‌نیا قبلا به چاپ رسیده است که نشانی آنها را در باورقی‌ها آورده‌ایم و دیدگاههای دیگر برای نخستین بار در ادبستان درج می‌شود.

مشخصات مجموعهٔ «فصلی از عاشقانه‌ها» از این قرار است:

○ فصلی از عاشقانه‌ها (دفتر غزل)
○ سهیل محمودی
○ نشر: همراه
○ تاریخ انتشار: ۱۳۶۹
○ صفحات: ۲۲۴ صفحه
○ قیمت: ۱۶۰ تومان

لازم به یادآوری است که این نظرها و یادداشتها، به همت شاعر ارجمند آقای مصطفی علی‌پور گردآوری و انتخاب شده است.

■ بیگانه با دروغ و دو رویی

حقیقت شعر با ناراستی سر ناسازگاری دارد. شاعر، هرچه شاعرتر باشد، به راستی نزدیکتر است و با دروغ و دورویی بیگانه‌تر. ثابت محمودی (سهیل) از شاعرانی است که نسبت به حق، غیور است و ناراستی را بر نمی‌تابد. از اینرو شعر او هرگز از کنار زمانه‌اش بی اعتنا نمی گذرد. شعر او تصویری است از هر آنچه که در رودخانهٔ زمانش جریان دارد ـ تصویری که رنگ نگاه غیورانهٔ او را به خویش گرفته است. شاید تصویری که او از این رودخانه ترسیم می کند، با هر آنچه که تو می اندیشی، یکسان نباشد. اما این تفاوت چندان دور از انتظار نیست. چرا که او بیرون را در آئینهٔ درون خود می بیند و رنگ نگاه خویش را به هستی اطرافش وام می‌دهد. بی شك كار شاعر همین است و نباید غیر از این از شاعر توقع داشت. چرا که صمیمیت، اقتضایی جز این ندارد و اولین و مهمترین ویژگی کارهای سهیل، صمیمیت است.

(شهرام رجب‌زاده)

■ زندگی در شعر

«سهیل» اهل درد است و فرزند فقر، صمیمی، جوان، پرکار وسخت کوش. اگرچه چیزهای دیگری هم می نویسد اما در شعر زندگی می کند و اگرچه بیشتر قالبهای شعری را تجربه کرده است، اما موفق‌ترین کارهای او «غزلهای» اوست.

غزلهای سهیل در ادامهٔ حرکت مبارك و خجسته ای است که برای نو کردن جامعه و جان غزل و دست یافتن به فضاهای تازه از چندی پیش آغاز شده است. تکاپو برای یافتن مضمونهای تازه، آشتی دادن عشق و اجتماع، سادگی، روانی، نزدیکی به محاوره و... از ویژگی‌های کار اوست.[1]

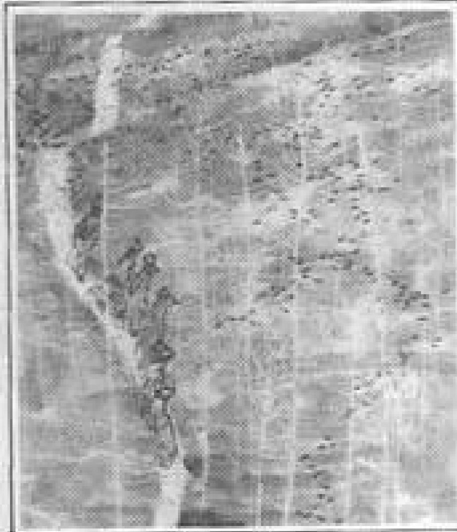
(قیصر امین‌پور)

■ عشق ورزیدن به شعر

در روزگار تکرارها و کپی بازی‌ها، آن جا که شعر غلط انداز کلیشه‌ای و جدول ضربی در صفحات شعر بعضی مجلات مدعی پیشروی در هنر و ادبیات معاصر میدان تاخت و تاز یافته و از دیگر سو به ضرب زد و بندهایی که ربطی به مقولهٔ هنر و ادبیات ندارد، چپ و راست شاهد چاپ گستردهٔ تعارف نامه‌هایی هستیم که نفسشان پیش از برآمدن بریده شده و بیش از نقش هنری باید برای آنها، نقش روانی قائل بود. در فرو نشاندن عقده‌های دیرین و به بار نشاندن رؤیاهای شیرین متشاعران که سرانجام کلمات خسته و واماندهٔ خودشان را به زیور طبع آراسته می‌بینند، حقیقتاً غنیمت است مطالعه آثاری که از سردرد آفریده شده‌اند و نه برای سردرد. کتاب «فصلی از

■ تکاپو برای یافتن مضمونهای تازه، آشتی دادن عشق و اجتماع، سادگی، روانی، نزدیکی به محاوره و... از ویژگی‌های کار سهیل است.

(قیصر امین‌پور)



■ شعر سهیل بیشتر از آن که شعر اندیشه باشد، شعر عاطفه و حس است و حال؛ عاطفه‌ای که بیشتر اندوهگین می نماید.

(عبدالرضا رضایی‌نیا)

عاشقانه‌ها» بی‌تردید مجموعه‌ای است درخور اعتنا و توجه...

«فصلی از عاشقانه‌ها» به ما می‌گوید با کسی روبرو بیم که شعر زندگی اوست و شعر و شاعری را جدی گرفته است. اشتباه نکنید اگر خود این جدی بودن را جدی نگیریم، چه بسا بگوییم خوب، هیچ هنرمندی بی‌این که کارش را جدی گرفته باشد، به نتیجه نمی‌رسد. اما اجازه بدهید اینجا حیثیت کلمات را حفظ کنیم و بگوییم که به این معنا «جدی گرفتن» چیزی است که به جرات می‌توان گفت در مقولهٔ شعر تعداد جدی گرفته‌های امروز از شمار انگشتان دو دست ـ و شاید هم یك دست ـ فراتر نیست.

سهیل محمودی نمونهٔ پیش چشمی است برای شاعران نسل بعدی او. از عشق ورزیدن به شعر که به تبع خود تلاش و تکاپوی بسیار و کسب تجربه‌های لازم را به همراه داشته است.

(ساعد باقری)

■ تنهایی، عشق و اعتراض

مضامین کلیدی غزلهای سهیل، سه واژه بیش نیست: تنهایی، عشق و اعتراض، و آشکار است که همین سه واژه، دستمایهٔ چه بسیار آثار پرمایه که نمی‌توانند شد: برای هر یك از این عناصر، شواهدی بایسته است:

نخست برای عشق:

ـ تا همسفرم عشق است در جاده تنهایی
از دست نخواهم داد، دامان شکیبایی
تا من به تو دل دارم، افسانه شده یادم
چون حافظ و مولانا، در رندی و شیدایی
از عشق تو سهم من، همواره همین بوده‌ست
رسوایی و حیرانی، حیرانی و رسوایی.

برای تنهایی:

به جز داغ صداقت هیچ نقشی بر جبینم نیست
پر از آینه‌ام اما رفیقی همنشینم نیست
نگاه آسمان گرم است و راه خاك سرد اما
دگر چشم امید و روی بیم از آن و اینم نیست.

برای اعتراض:

ای خدایان، لحظه‌ای حکم قضا بر من مباد
لعنتی‌ها بس کنید از بازی تقدیرها
من جوانی را به پای هرزگی‌تان ریختم
از سر من دست بردارید ای بی‌پیرها
دم زدم از عشق اما مردمان نارَوا
می‌برندم سوی دار خویش، با تکفیرها.

اعتراض سهیل محمودی البته بیشتر وجهی فلسفی دارد. همچنان که عشقش نیز رنگی از تنهایی. عاشقانه‌های سهیل، گویی بیشتر روی خطاب با خود او دارد تا معشوق. معشوق در غزلهای سهیل، ملموس نیست و این سخن را نه از جهت نقض و نقصی برای شعر او، بلکه برای شناخت وجهی از وجوه غزلهای او می گوییم، بیشتر از معشوق، عاشق چهره می‌نماید:

ای خوشا از تو سرودن هر روز
همه جا فکر تو بودن هر روز
مثنوی با تو نوشتن هر شب
غزلی از تو سرودن هر روز
وقتی از کوچهٔ ما می گذری
در به روی تو گشودن هر روز
هر شب از یاد تو گفتن با خویش
خاطرات تو شنودن هر روز

(محمدرضا محمدی نیکو)

■ جانمایه و روح مسلط عشق

دیرگاهی است اسطوره اندیشی در شعر امروز رواجی گاه مناسب دارد، اما تراش پیکره‌های هم عصر در هیأت اسطوره‌ها کاری نادر و شایسته دفتر «فصلی از عاشقانه‌ها» است.

زمانه خالی از اسطورها ماند
زمین در حسرت یك «پوریا» ماند
بیا در حسرت یك گل بگرییم
کمی با یاد «داش آکل» بگرییم
کجایند آن همه مردان، کجایند؟
خدایا «قیصر» و «فرمان» کجایند
به خون خفتند در خواب محله
«جوانمردان قصاب» محله

انتخاب عنوان «فصلی از عاشقانه‌ها» نشانهٔ جانمایه و روح مسلط عشق است بر دفتر شعر، «سهیل محمودی» خاصه شعرهای ۱۳۶۶ او تا امروز:

شنگی شاعرانه‌ای دارم
دفتر پر ترانه‌ای دارم
شعرهایم دلیل عاشقی‌ام
سند جاودانه‌ای دارم.

غم، این عنصر ازلی و ابدی شعر، گاه در کتاب «فصلی از عاشقانه‌ها» حضوری بختك‌وار دارد، تا آن حد که صدای شاعر را لرزان و چهرهٔ او را رنگ پریده نشان می‌دهد، و گاه با شاعر همسرایی خوش رنگ و آهنگی را می‌آغازد.

من به یك احساس خالی دلخوشم
من به گل‌های خیالی دلخوشم
در کنار سفرهٔ اسطوره‌ها
من به یك ظرف سفالی دلخوشم
مثل اندوه کویر و بغض خاك
با خیال آبسالی دلخوشم
گرچه اهل این خیابان نیستم
با هوای این حوالی دلخوشم

تنوع فکری و زبانی شعر سهیل محمودی، به گستره‌ای می‌ماند که در گوشه‌هایی از آن شهربازی بچه‌ها قرار دارد و در گوشهٔ دیگرش میدان جنگ بزرگسالان. و بیان صادقانه و هنرمندانه از این دو واقعیت است که شباهت دفتر شعر او را بیشتر به زندگی نزدیك کرده است:

دل من سیاس ولی آبی رو خیلی دوس دارم
روزهای روشن آفتابی رو خیلی دوس دارم
من از این دعواهای راس راسکی بدم میاد
دوستیای حتی قلابی رو خیلی دوست دارم.

(محمدعلی بهمنی)

■ عشق، با چهره‌ای شرقی

سالهای متوالی «فصلی از عاشقانه‌ها» گواهند که ثابت محمودی، ثابتی است متغیر، متغیر به تغییر تدریجی و بطنی، تغییری در همهٔ لایه‌های شعر و شعور، لایه‌های ذهنی و زبانی شعر و به همین دلیل از مقایسهٔ غزلهای دو سال هم جوار، نمی توان یکبارگی

تعویض فضا را احساس کرد، اما مقایسه سالهای اول و آخر کتاب، به تبیین این تغییر کمك خواهد کرد. تاکید ما - بیشتر - متوجه حال و هوای - محتوای غزلهاست ضمن آنکه نمایه‌های زبانی آن را نادیده نمی‌توان گرفت - غزلهای اوائل، سرشار از شوق، امید و شادکامی شکل می گیرند:

پای به هر طرف بنه، بهار را صدا بزن
بهار را به سیر کوچه باغها صدا بزن
شکوفه‌ها در انتظار رویشی دوباره‌اند
بهار و روح عشق را صدا، صدا، صدا بزن

و اگر اندوهی در کار باشد که هست، فی المجموع به خوشی ختم می شود:

ملامتخوی اندوهم، دل دلداده را مانم
نیاز آلودهٔ رنجم، ز پای افتاده را مانم

اما غزلهای اواخر خبر از فضای ذهنی گرفته و غمباری می‌دهد که حتی شادیهای آن برعکس غزلهای پیشین، آمیخته و مسخر اندوه است، روحی غریب است و مهجور و زخمی و له شده و...

یك روح شرحه شرحه و یك جسم چاك چاك
از من جز این مجوی نشانه همین و بس
تنها در این حوالی متروك، روح من
با یاد توست شانه به شانه همین و بس
چون عابری خلاصه بگویم - در این مسیر
ماندیم زیر چرخ زمانه همین و بس

آخرین غزل کتاب نیز - با ته مانده‌ای از امید در همین حال و هواست:

شبهای من اما... تهی دستند و ناچیزند
لبریز از کابوس های وحشت انگیزند
....
بعد از تو من می‌مانم و غمهای بی‌پایان
بعد از تو آهنگ غزلهایم غم انگیزند

عشقی که «در فصلی از عاشقانه‌ها» پرسه می زند، با قرینه‌هایی که در شعرها آمده است، عشقی آسمانی و قدسی نیست، بیشتر زمینی است. اما زمینی هم نیست، «لا الی هؤلاء ولا الی هؤلاء» چیزی است بین این دو و صد البته متمایل به زمین.

معشوق هم گرچه زمینی می نماید، اما زمینه‌ای شرقی، تشخصی و تعینی ندارد، معشوقی است مبهم، اسطوره‌ای و آرمانی و به تعبیر سیدحسن حسینی در شعر «خواب ندیده» زنی باستانی است که در نگاه شاعر با او زمین آبی و بی‌او آسمان - حتی - سیاه است و تباه.

بی هرم آغوش تو - ای گل - دست‌های من
متروك تر از باغهای سرد پاییزند
این کوچه‌ها - این کوچه‌های تنگ بی‌برگشت -
بی آفتاب روی تو، مانند دهلیزند
بعد از تو، بانو! دستهای کودکی‌هایم
خود را به دامان چه کس باید بیاویزند

شعر «سهیل» بیشتر از آنکه شعر اندیشه باشد، شعر عاطفه و حس است و حال، عاطفه‌ای که بیشتر اندوهگین می نماید.

به خاطر آن که شعر درروح شاعر مستحیل است و با او قهر نیست. به کتمان و دیگر گونه نمودن روح نمی پردازد و روح شاعرش را باز می تاباند، نوسانات و تپش‌ها و عروج‌ها و هبوط‌های نفس او را از اینرو بیشتر از آنکه ناخودآگاهی باشد بیان خودآگاهی های شاعر از احوال دل است و معاملهٔ دلداران با آن،

■ انتخاب عنوان «فصلی از عاشقانه‌ها» نشانهٔ جانمایه و روح مسلط عشق است بر دفتر شعر سهیل محمودی.
(محمدعلی بهمنی)

□ اولین و مهمترین ویژگی کارهای سهیل، صمیمیت است و باید در هر نقدی برکارهایش این نکته را به خاطر داشت.
(شهرام رجب‌زاده)

■ «فصلی از عاشقانه‌ها» به ما می گوید با کسی رو به رو هستیم که شعر زندگی اوست و شعر و شاعری را جدی گرفته است.
(ساعد باقری)

□ مضامین کلیدی غزلهای سهیل، سه واژه بیش نیست: تنهایی، عشق و اعتراض.
(محمدرضا محمدی نیکو)

لحظه‌های زیادی در این غزلها هست که به شرح احوال می‌پردازد، چه بگویم؟ محاسبه‌ای در شعر، سبك و سنگین کردن احوال، یك نوع جمع بندی اوضاع نفسانی و رو کردن دست دل و افشای تقلب احوال.

دلم خوش است که در متن غم ز دست ندادم
صفای لحظه‌ای از شنگی خجسته خود را
□
دل بی حوصلهٔ من چندی ست
با خودش هم سر دعوا دارد

بافت زبانی شعر، سهیل شباهت‌هایی دارد به زبان شعری منوچهر نیستانی و سایه، شفیعی، سپهری، فروغ و بهبهانی و برخی دیگر. اما تشابه عجیبی دارد به زبان بهمنی، بخصوص از غزلهای سال ۶۶ به بعد این دو متقاربین و متماثلین می شوند. با صمیمیتی یك دست و افزونتر در سهیل و زاویهٔ دیدی کلی تر در بهمنی. کوشش سهیل برای دستیابی به زبان سهل موفق است...[۲]

(عبدالرضا رضایی نیا)

■ صمیمیت در زبان شعر

اولین و مهمترین ویژگی کارهای سهیل، صمیمیت است و باید در هر نقدی برکارهایش این نکته را به خاطر داشت، چرا که اگر توفیقی نصیب شعرهای او شده باشد، از همین جاست و اگر فتوری در کارهایش راه یافته باشد، باز از همین روزنه بوده است. ردپای این زبان صمیمی تغزلی را از همان ابتدا می توان به محض جرقه‌های شعری در کارهای آغازین سهیل سراغ گرفت:

با بادهای گرم کسالت که می‌وزد
چون شاخسار، دست به گردن نمی کنم
□
بسیار - چون درخت - به دست باد
انبوه گیسوان پریشان را

این جرقه‌ها کم کم با هوشیاری شاعر، شناسایی و تقویت شده، به غزلهایی یکدست و به یاد ماندنی تبدیل می شود:

نباید از شب و تشویش با تو صحبت کرد
ز عقل فاصله اندیش با تو صحبت کرد
□
ای عشق! بتاب بر دل من
تا غم شود آب در دل من

بی شك صمیمیت زبانی در توفیق شعرهای یاد شده تاثیر بسزایی داشته است. اما از این نکته نیز نباید غافل بود که صمیمیت تنها یك عامل تاثیر گذاری این کارهاست و «آن» شعری آنها را نباید تنها در صمیمیت جست. صمیمیتی که شعرهای موفقی را به ارمغان آورده بود، گاه فتوری در کارهای شاعر پدید می آورد. گاه با شعرهایی مواجه می شویم که زبانی صمیمی دارند اما از «آن» شعری برخوردار نیستند. حتی گاه خواننده احساس می کند که برای ایجاد این «صمیمیت» تلاشی «غیر صمیمی» در کار بوده و حاصل آن نوعی «صمیمیت متکلف» است. در چنین روندی، زبان شعر نیز مصون از آسیب نمی‌ماند و چنین صمیمیتی، زبان را به سمت وسعتی سوق می‌دهند.

نسیمی به دفترچه‌ام چنگ انداخت
همه شعرهای مرا پاره کردند
□
به هنگام صحبت ز انواع گل‌ها
به دور از تعصب و یا کینه هستیم

کمتر غزلی است از غزلهایی که شاعر از سال ۶۷ به بعد سروده که نتوان بیت یا بیتهای خنثی یا متوسطی در آن پیدا کرد که حذف آن بهتر از حفظش باشد، مثلا در غزل «مهربانی ۲» به چنین بیتی بر می خوریم:

در همه قاموسهای معتبر
عشق تنها واژهٔ پسوند ماست

بیتی که راحت می شد از آن صرف نظر کرد و نه تنها غیبت آن لطمه‌ای به شعر نمی‌زد، بلکه به یکدستی شعر نیز کمك می کرد. به علاوه در آن صورت این سئوال نیز موردی نداشت که «واژه» پسوند یعنی چه؟

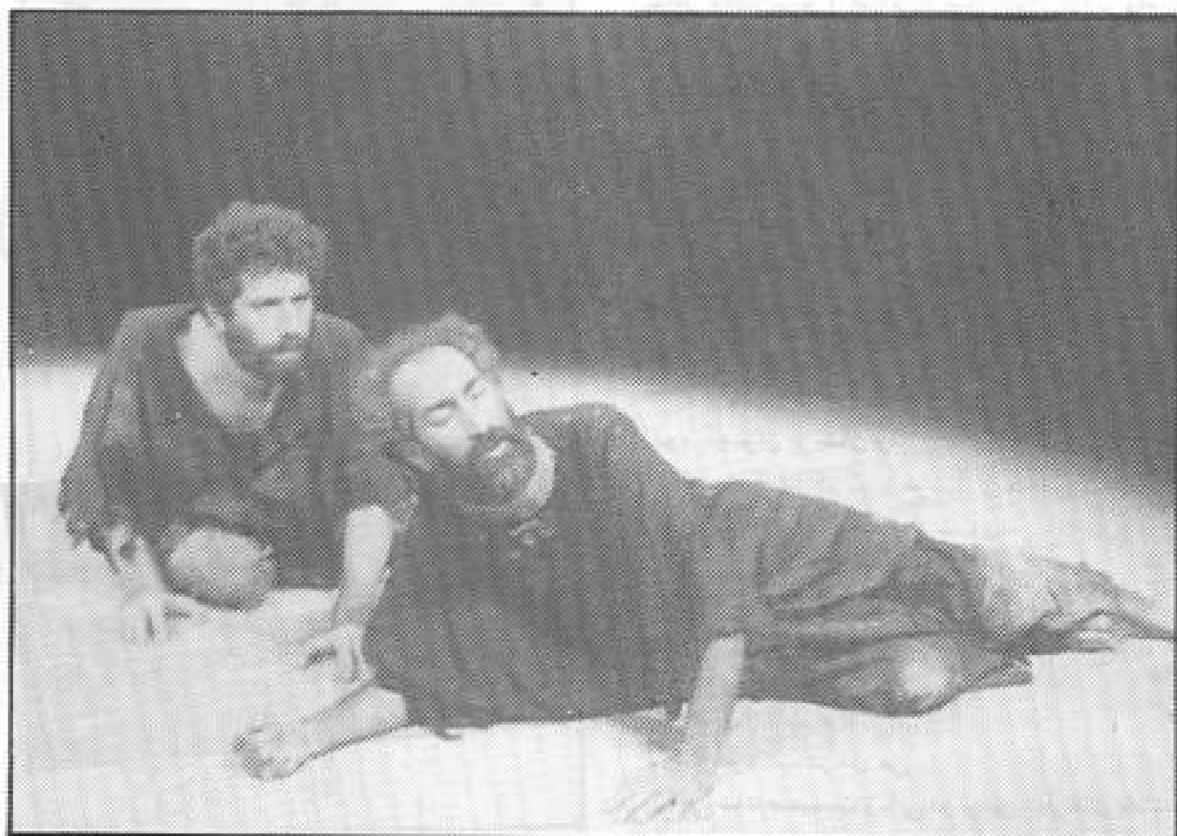
و با این بیت در غزل «من و عشق»:

به نفرین و وقت دعا، سرد و گرمیم
ولی هرچه هستیم، یك سینه هستیم

که علاوه بر خنثی بودن، به دلیل ترکیب «به نفرین و وقت دعا» غیر صمیمی محسوب می شود.[۳]

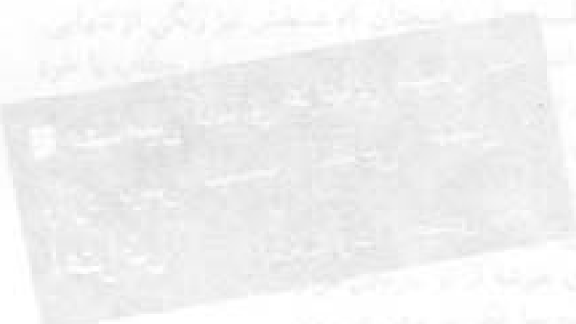
(شهرام رجب‌زاده)

زیرنویس‌ها:
۱- مجلهٔ سروش - شمارهٔ ۵۳۸ - ۱۷ آذر ماه ۶۹
۲- روزنامهٔ اطلاعات - ۱۸ دی ماه ۱۳۶۹
۳- مجلهٔ سروش - شمارهٔ ۵۶۳ - ۲۹ تیر ماه ۷۰



سرودی کنار گودال؛ انسان و ابهام

■ داود اسماعیلی



نویسنده متن: دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی
کارگردان: فرهاد مهندس پور
بازیگران: هوشنگ هیهاوند ـ داود شیخ
محل اجرا: کارگاه تجربه نمایش ـ تئاتر تجربی ـ دانشکده هنرهای زیبا ـ تهران

«چون خدای عزوجل خواست که آدم را بیافریند، جبرییل را بفرستاد و گفت که: برو بدین جهان، آن جا که امروز مکه است و از آن جا چهل گز گل از زمین بردار.»

«جبرییل بیامد و آن جا که امروز کعبه است، بر فرو برد بزمین و زمین با جبرییل به سخن آمد، گفت یا جبرییل همی چه کنی؟ گفت: همی گل بردارم از روی تو تا خدای عزوجل خلقی بیافریند و این جهان بدو سپارد.»

زمین سر جبرییل را سوگند داد و گفت: بدان خدای که ترا فرستاد که تو از من گل برنداری که خدای عزوجل از آن خلیقتی آفریند که او بر پشت من گناه کند و خون ناحق ریزد، همچنان که آن چنان کرد تا خدای تعالی ایشان را از پشت زمین براند.

جبرییل از بهر آن سوگند بازگشت و گفت یارب، تو خود بهتر دانی که من از بهر چه بازگشتم.

پس خدای عزوجل میکاییل را بفرستاد و گفت برو چهل گز گل از زمین بردار. میکاییل بیامد و زمین همچنان سوگند بر وی نهاد و او نیز بازگشت. پس خدای عزوجل عزراییل را بفرستاد و زمین سوگند بر وی نهاد که جبراییل و میکاییل را نهاده بود. عزراییل گفت فرمان خدای را به سوگند تو نبدم؟ خدای تعالی مرا چنین فرمود و من فرمان خدای برم، نه فرمان تو و آن جا که مکه است پر فرو برد و چهل گز گل از جمله روی زمین برداشت، از همه لونی، سخت و سست و نرم و ریگ و کویر نرم و درشت و سیاه و سپید... و حق جل و علا آدم را از آن گل بیافرید به قدرت خویش و همچنان که بیافرید صورتی بود اوکنده ازمشرق تا مغرب. و اندر آن جان نبود، صلصال بود خشک شده و بدان جا او کنده...

«پس از چهل سال که آدم آن جا اوکنده بود خدای عزوجل جان را بفرستاد تا به تن آدم اندر شد و بر اندام او هیچ اندام نبود و هر کجا جان همی رسید، اندامها یك یك پدیدار آمد. تا خدای عزوجل جمله صورتهای اورا بیافرید و تمام گشت.»

ترجمه تفسیر طبری ـ ج اوّل ـ سوره بقره.

انسان ترکیب مقدّسی است از خاك و روح الهی. به دنیا می آید، در یك محدودهٔ زمانی معین روی کرهٔ خاك روزگار می گذراند و سرانجام می میرد و به خاك باز می گردد...

در طول حیات خویش، با تحمّل مشقّات و مصائب بی شمار، تلاش می کند. کلنگ و بیل بدست می گیرد و در سنگستان به «کند و کوب» می پردازد، در یك «سرپناه» تنگ و تاریك و نمناك مانند «چوبدست» می خزد و «شب» را به «صبح» می رساند، فرزند به جهان سر می دهد.

امّا هنگامی این تلاش سهمگین و طاقت فرسا به ثمری مطلوب خواهد نشست که انسان «مزد عمل» باز ستاند و آن گاه که شب فرا رسد، «دست خالی» به سرپناه باز نگردد، چرا که گوشمال می خورد و یا پشت «دروازه قلعه» به انتظاری ابدی خواهد ماند. او یا کلنگ بر سینهٔ سنگستان می کوبد تا شاید از هم شکاف بردارد، امّا افسوس، آنان که موفق می شوند، چه اندك اند و... نادر.

نمایش «سرودی کنار گودال» نوشتهٔ دکتر فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی، گویای تلاشی است برای تصویر کیفیت زندگی انسان هایی که پس از «هبوط» در این سنگستان، به کندوکوب می پردازند. بیل دار پیر و کلنگ دار جوان. مأمور شده اند که سنگستانی را کندوکوب کنند، جوان از آغاز معترض است و نمایش با «چرا»های او آغاز می شود. پیر راه را به انتها رسانده و حاصل تجربه های خویشتن را به آوازی ملایم چنین بیان می کند:

نهنگی بچهٔ خود را چه خوش گفت
به دین ما حرام آمد کرانه
به موج آویز، از ساحل بپرهیز
همه دریاست ما را آشیانه

جوان کلنگ می زند، کلنگ به سنگ می خورد، پیر می داند که در «گرگ و میش» غروب، که تاریکی هوا را

فرا می گیرد کلنگ به سنگ می خورد و جوان می خواهد این «راز» را بداند و بداند که چه کسانی آنان را ناگزیر کرده اند؟

پیر تلاش می کند که آموخته ها و تجربه های خویش را به جوان منتقل کند. جوان عجولانه سعی در کشف همهٔ مسائل دارد، و امیدوار است که «بهشت گمشده» را پیدا کند.

پیر، جوان را رهنمون می شود تا کاری را که خود نتوانسته، به انجام رساند... و در انتهای نمایش مطرب پیر سرود خداحافظی را با حسرت این که ای کاش بار دیگر جوان می شد و جوان را همراهی می کرد، می خواند، و جوان نیز می رود تا شاید بتواند به آرزوی دیرین انسان جامهٔ عمل بپوشاند.

نمایشنامه سرودی کنار گودال دارای مضمونی فلسفی ـ عرفانی است و نویسنده به دلیل ساختار نمادگرایانه اثر از داستان پردازی پرهیز کرده و تمامی همّ خود را مصروف کیفیت انتقال و القای تفکّر حاکم بر اثر به مخاطب خود کرده است.

دو شخصیت نمایش در حقیقت دو تفکر از دو مقطع مختلف زندگی انسان هستند و شاید به همین دلیل نویسنده نامی بر آنان نگذاشته است و خواننده یا بینندهٔ نمایشنامه آن دو را به اسامی «بیل دار پیر» و «کلنگ دار جوان» می شناسد.

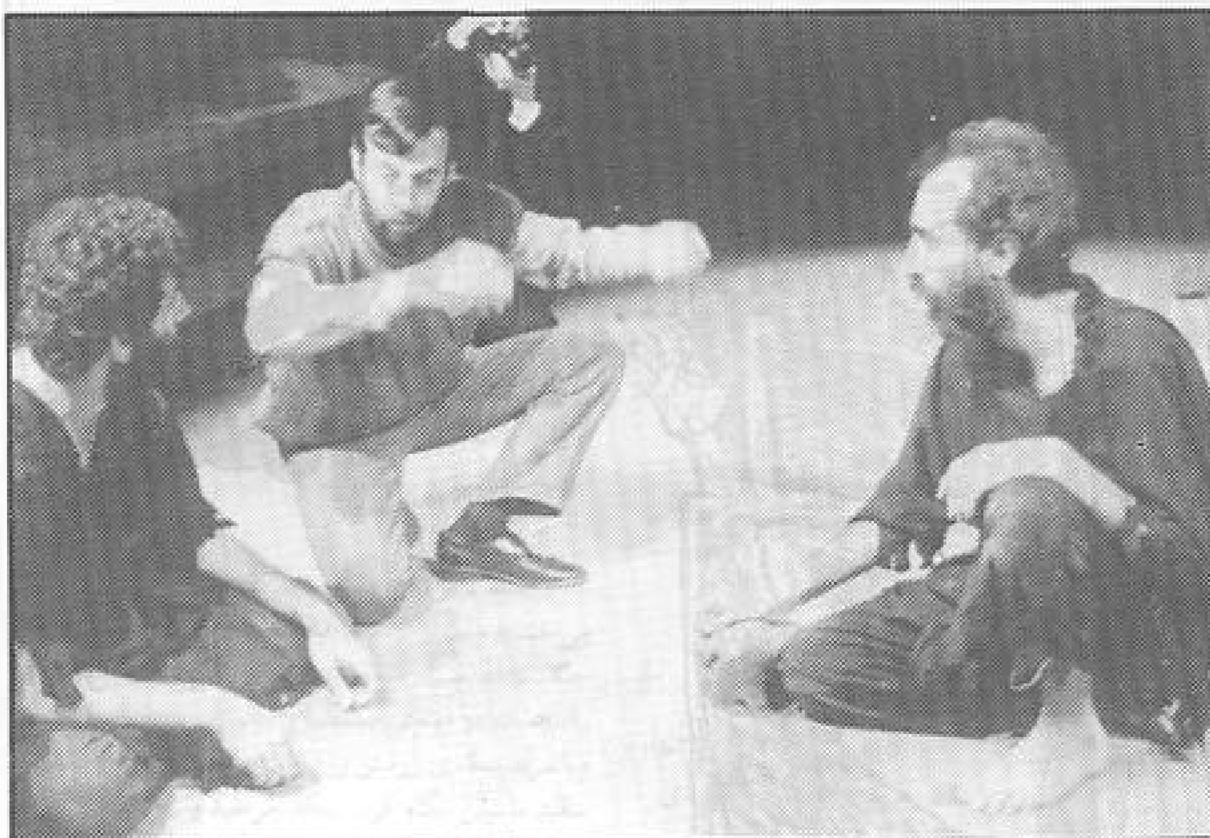
تماشاگر از همان ابتدا می فهمد که با اثری نمادین مواجه است. «قلعه» که انسان ها سحرگاه از آن خارج شده و شامگاهان به آن داخل می شوند، تمثیلی از جهان قبل از تولد و پس از مرگ است. «گودال» تمثیلی از جهان مادی است و «کندوکوب» نشانهٔ تلاشی است که انسان در طول زندگی می کند. شب، هنگام مرگ است و بازگشت به قلعه.

اشخاص نمایش که گزینش شده و خاص اند، دست به عمل می زنند، تلاش می کنند، جستجو می کنند تا شاید برای «چرا»ی بزرگ خود پاسخی یافته و بهشت گمشدهٔ خود را پیدا کنند، رنجی که انسان در طول حیات تاریخی خود متحمل شده و می شود و آرمانی که به دنبال آن بوده و هست.

شخصیتهای نمایش، همان گونه که پیش از این بیان شد، نمایندهٔ تفکّر و طرز تلقی انسان از جهان هستند. بیل دار پیر، مطرب آواره ای است که زندگی خود را به خاطر دست یافتن به سراب «دنیایی بهتر» باخته است و حال در کنار گودال، با قلبی خراب، آخرین بازی هایش را می کند. او ساز می زند و از گل مجسمه می سازد، بتی بزرگ با یک گرز در دست می سازد، تا همه را بترساند، کتك بزند و به زانو درآورد و وقتی که جوان می پرسد: چرا؟ او هنوز هم پاسخی ندارد، چرا که خود نیز یکی از گماشتگان همان قلعه است.

پیرمرد در انتهای راه و در آخرین بازی های خود تلاش می کند تا انسان بسازد، امّا نمی شود و سرانجام در کنار گودال، هنگام غروب، سرود خداحافظی را که روزی از مطرب پیر دیگری کنار یك درخت آموخته بود، می خواند و می میرد.

کلنگ دار جوان در آغاز راه است و شیفتهٔ پیر. او در حقیقت همان نیمهٔ زندگی پیر در آغاز راه است که حال هم عرض او قرار گرفته با انبوهی از پرسش های گوناگون. همراهی جوان با پیر فرصت مغتنمی است تا شاید گرهی از پرسشهای پیچیده در ذهن او باز شود، از



این رو، حرکت اصلی نمایش نیز با «چرا»ی او آغاز می شود و به قول پیر: دم به دم سکسکه می کند، چرا؟

در پایان، جوان نیز سرود خداحافظی را از پیر می آموزد و آواره می شود تا شاید در جایی بهشت گمشده اش را پیدا کند و یا در کنار گودالی، قلب او نیز از کار باز ماند و این چرخه همچنان ادامه یابد.

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی در به کارگیری زبان، بسیار موفق و زیبا عمل کرده است، زبان با استادی بالایش یافته و با ایجاز فوق العاده ای به خدمت بیان مفاهیم درآمده است. زیبایی زبان در برخی دیالوگها به غایت مشهود و متبلور است:

پیر: من دو پسر به این دنیا سر داده ام. یکی را سگ برد و خورد! و آن دیگری سگ خورد و مرد!.

و یا این دیالوگ:

ـ غروب های صحرا خیلی سنگین هستند، آدمیزاد احساس می کند که چهار ستون آسمان را بر قلب او کار گذارده اند.

امّا در عین حال، ثقل زبان بر کیفیت انتقال و القای مفاهیم اثر، به مخاطب تأثیر می گذارد و گاه مخاطب را دچار معضل می کند و نمایش را بیشتر به سمت یك متن ادبی شاعرانه سوق می دهد.

فرهاد مهندس پور در مقابله با این اثر که نفوذ کارگردان را به سختی در خود می پذیرد، با موفقیّت عمل کرده است. وی برای تصویرسازی و نمایشی کردن اثر به شکل غالب سبك های سمعی و بصری کوششی نکرده است، بلکه با ساختن (مود و اتمسفری) حال و فضایی مناسب و قرار دادن تماشاگران در آن، او را به سوی «ادراك» و «باور» مفاهیم پوشیده و پنهان اثر کشانده است. فرهاد مهندس پور کارگردان این نمایش بازیگران را به انجام اعمالی وادار کرده است که ریشه در آیین های کهن دارند و به کمك آن ها، زمینه ارائه تم و ارتباط با مخاطب را فراهم آورده است. نمادهایی که در اجرا به کار گرفته شده، به دلیل قدمت تاریخی و نسبت با فرهنگ اسطوره ای و در نتیجه حضور غیرارادی در تماشاگر، به خوبی عمل کرده، تا جایی که تأثیر حال و هوای فضای ایجاد شده سرشار از مفاهیم و معانی اثر بر حضور فیزیکی بازیگران و وسایل صحنه سبقت می گیرد، هرچند که در بعضی لحظات این کیفیت دچار تشتت می شود و به طور مثال سر و صدای دویدن بازیگران، فضا را شکسته و ذهنیت ایجاد شده را می پراکند.

هوشنگ هیهاوند در نقش «بیل دار پیر» بازی استادانه ای ارائه کرد. وی در لحظاتی از نمایش، همچون هنگامی که تکّه ای گل برداشته و به جای پدر و مادر به کار می برد. چنان درخششی داشت که به راستی کمتر می توان چنان صحنه هایی را مشاهده کرد.

داود شیخ، علی رغم تجربهٔ اندك در زمینهٔ بازیگری، موفق بود و با درك کلیت اثر صرف نظر از بعضی نقائص بازی قابل قبولی ارائه می کرد.

طراحی صحنه بسیار ساده و هم آهنگ با سایر عناصر اجرایی و فضای نمایش بود.

پشت صحنه و محل نشستن تماشاگران که مدخل ورودی کارگاه است، آشفته و به هم ریخته بود و تماشاگران به عمد از آن فضای آشفته و به هم ریخته عبور داده می شدند لکن شرایط لازم برای تامّل فراهم نشده بود و بیشتر تماشاگران، این تعمّد در آشفتگی را کمتر درك می کردند.

«سرودی کنار گودال» نمایشی بود درخور تامّل و حاوی لحظاتی که به خوبی ساخته و پرداخته شده بود، صحنه هایی چون «بازی با گل» و تقلید بازی کودکانه «پرتاب سنگ ریزه» به یکدیگر و صحنهٔ پایانی از شکستن «کوزه» تا آخر اجرا به زیبایی طراحی و بازی شده بودند. در مجموع سرودی کنار گودال کاری به یاد ماندنی بود که بدون ادعا و بی آلایش حرفهایی برای گفتن داشت. ای کاش با کمی ظریف نگری، نقائص اندك آن برطرف و اتفاق تئاتری حادث شده با شرایط بهتری برای عموم مردم عرضه می شد و افراد بیشتری می توانستند به تماشای آن بنشینند.

دکتر فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی استاد دانشکدهٔ هنرهای زیبای تهران، از جمله کسانی است که امید آیندهٔ درام نویسی در ایران محسوب می شوند. وی متون بسیاری تألیف کرده که هریك در جای خود قابل تامل و تعمق هستند. «خواجگان شیر اژدها» یکی دیگر از آثار وی در تابستان امسال توسط هوشنگ هیهاوند کارگردانی و اجرا شد.

وهم مرگ



● سیّد یاسر هشترودی
■ برای کاوهٔ بهمن

از پشت شیشه‌های کثیف نمی‌شد جایی را دید. کسی هم دستش را بلند نکرد تا بخار شیشه‌ای را پاك کند و به آن طرف نگاه کند. آدمها کیپ هم ایستاده بودند تا باد موذی که از بیرون می‌وزید، در پاها و بدنهای گرمشان نفوذ نکند. درِ اتوبوس بسته شد. پیرزنی از پلّه‌ها بالا آمد و سرفه کرد. گفت: «هوای بیرون بهتر بود.» و در چشمهای جوانی خیره شد که روی صندلی چوبی نشسته بود و انگشتش میان اوراق یك کتاب شکاف انداخته بود. پیرزن انتظار کشید تا شاید جوان حرف او را تأیید کند، اما جوان ایستاد و با دست اشاره کرد تا زن قوزی بنشیند. آب روی دیوارهٔ اتاقك سُر می‌خورد و روی کفپوش خاکستری، باریکهٔ تیره‌ای می‌لغزید، امّا پیش از آن که تا کنارهٔ در راه باز کند، زیر پای آدمهای خسته پهن می‌شد. پیرزن گفت: «خیر ببینی. ایستگاه بعدی پیاده می‌شم.»

جوان نشست. پیرمردی دستگیرهٔ پنجره را گرفت و کشید. باد سردی با دانه‌های ریزباران، حجم دم کردهٔ اتاقك را پرکرد و همه لرزیدند. جز پیرمرد هیچ کس از پنجرهٔ نیمه باز بیرون را نگاه نکرد. شیشه بخار گرفته بود و مثل کف دست، شیارهای معوجی داشت. قطره‌های موذی روی خطهای محو پنجره‌های تاربازی می‌کردند و توی شیار فلزی که شیشه رویش قرار گرفته بود گم می‌شدند. یکی از عقب داد زد: «آقا لطفاً پنجره را ببندید. خیلی‌ها تحمل سرما را ندارند.» و اتوبوس ایستاد. پیرمرد یك بار دیگر به بیرون نگاه کرد تا مطمئن شود ایستگاهی که باید در آن پیاده شود همانجاست. بعد لبخند کمرنگی زد و پنجرهٔ نیمه باز را کشید تا بسته شود. گفت: «هر جا بخواهید پیاده شوید سرما هست.» و باد از در باز اتوبوس بالا آمد و میان پای آدمها چرخید و همه لرزیدند. جوانی گفت: «تا وقتی داخل اتوبوس هستیم گرم می‌مانیم. کاش تا آخر شب هم اینجا بمانیم.» و پیرمرد، دنبال پیرزن از پله‌های کثیف پایین رفت. بعد آدمهایی تکیده و فرتوت بالا آمدند و توی هم چپیدند.

مه غلیظی در فضای تاریك بیرون تاب می‌خورد و از آدمهایی که می‌خواستند به زور داخل اتوبوس شوند تنها شبحی سیاه نمایان بود. جز این، بیرون از اتوبوس تنها سایه‌هایی به چشم می‌آمد که میان انبوه مه متراکم تکان می‌خوردند وچون ارواحی بی صدا به درون اتاقك دم کرده نگاه می‌کردند.

درِ اتوبوس آرام بسته شد و دیگر کسی بیرون را ندید. بعضی‌ها به هم چسبیدند و خودشان را جابجا کردند. یکی از آنها که روستایی سوخته‌ای بود گفت: «می‌بینی؟ عقب اتوبوس گشاد ایستاده‌اند. انگار حواسشان نیست. ما اینجا له شده‌ایم!»

بعد سرباز کوتاه قدی که کنار دستش ایستاده بود رو به جمعیّت عقب اتوبوس داد زد: «کمی جمع و جور بایستید تا ما هم راحت بایستیم.» بعد روی تك تك آنها که عقب اتوبوس ایستاده بودند دقیق شد. اما از آنها که بعضی روی صندلی‌ها چرتشان برده بود و بعضی با جثه‌هایی بزرگتر ایستاده بودند، کسی به او اعتنا نکرد. نگاه همهٔ آنها روی شیشهٔ پنجره‌ها بود که سیاه می‌زد و هیچ چیز را در پس پشت خود نشان نمی‌داد.

سکوت توی اتاقك پر شد و سرباز بی آن که با روستایی حرفی بزند، مثل دیگران روی سطح شیشهٔ مقابل خود خیره ماند. چند نفری نگاهش کردند و پوزخندی خط لبهایشان را تغییر داد. از آن میان مردی که چشمهای درشتی داشت گفت: «این اتوبوس‌ها همیشه آهسته می‌روند.» و زنی آه کشید. انگار برای او همیشه این طور بوده است. گفت: «همهٔ ما باید پیاده شویم. کاش کندتر برود. آنوقت سوز سرما کمتر می‌شود.» مرد با چشمهای درشتش توی صورت زن خیره شد. نگاه سرباز از روی سطح شیشه تا سینهٔ زن خزید. زن خودش را زیر نگاه سرباز جا به جا کرد. بچه‌ای ونگ زد و شست دستش را توی دهنش فرو کرد و مکید.

اتوبوس ایستاد. چند نفری غرولندکنان، از میان جمعیت مچاله شده، راه باز کردند و پیاده شدند. بعضی از آنها که داخل اتوبوس ایستاده بودند برای لحظه‌ای به بیرون خیره شدند و خیلی زود نگاهشان را دزدیدند: انگار در بیرون کسی یا چیزی ایستاده بود که به دروغ بزرگی اشاره می‌کرد.

سیاهی پشت قاب فلزی، پر شده بود و در آن سو سایه‌هایی محو می‌گذشتند. باران زمین را خیس کرده بود و مه پنبه شده‌ای مثل لایه‌هایی از دود سیگار بالا و پایین می‌رفت. در اتوبوس بسته شد و همه قفل سینه‌هاشان را باز کردند و نفس عمیقی کشیدند. جوانی که کتاب می‌خواند گفت: «کاش تو ایستگاه بعدی آدمهای بیشتری پیاده شوند!» بعد انگار که شوخی کرده باشد، خندید امّا همه برای لحظه‌ای به فکر فرو رفتند. انگار رسوب خاطرهٔ آن سایه‌های سیاه که بیرون از اتوبوس راه می‌رفتند برای لحظه‌ای در ذهن همه حجم گرفت و به حرکت درآمد.

اما اندوه ناشی از این خاطره با صدای سرباز محو شد. گفت: «ملالی نیست. برای من تفاوتی نمی‌کند که کدام ایستگاه پیاده شوم.» چشمهای زن خندید. با تأکید گفت: «من باید آخر خط پیاده شوم.» و قطره‌ای روی سقف اتوبوس لغزید و روی بینی‌اش افتاد. همه خندیدند. این مسخره‌ترین چیزی بود که در این شب تاریك و سرما زده دیده بودند.

جوان سرش را از روی کتاب برداشت. گفت: «زمانه، زمانهٔ عیش است. اما...» و حرفش را خورد. لبخند روی صورت سرباز ماسید. از عقب اتوبوس صدایی نمی‌آمد. آنها که عقب ایستاده بودند یا جثه‌هایی فربه و بزرگ چیزی نمی‌گفتند و انگار چیزی هم نمی‌شنیدند. اما خوب می‌شد از نگاهشان فهمید که هنوز راحت نیستند. از میان آنها عده‌ای خواب بودند. صدای خرناسه نمی‌آمد، اما وقتی از سقف اتاقك دم کرده قطره‌ای چکه می‌کرد و روی صورت پف کرده و سرخشان می‌افتاد، صدایی مثل نالهٔ حیوانی زجر کشیده از میان دو لب آماسیده‌شان بیرون می‌ریخت.

اتوبوس انگار که به ایستگاهی رسیده باشد ایستاد. در عقب باز شد و چند نفری پیاده شدند، در حالیکه زیر لب با نگرانی چیزی را زمزمه می‌کردند.

آنها که عقب اتوبوس ایستاده بودند، در حالی که با وحشت به سیاهی ایستادهٔ پشت در خیره شده بودند از سرما لرزیدند. چند نفری از جلو به صندلیهای خالی نگاه کردند، اما هنوز خودشان را به صندلیها نرسانده بودند که جثه‌هایی بزرگ روی صندلیها لم دادند و به خواب رفتند.

پیش از آن که اتوبوس به حرکت درآید سرباز به سیاهی بیرون خیره شد. بعد گفت: «هی، صبر کن من باید اینجا پیاده شوم.» و خودش را تا کناره در رساند و از پله‌ها پایین رفت. بعد برای لحظه‌ای مبهوت به بیرون نگاه کرد. هوا تاریك نبود. بوی خاك باران خورده توی کام سرباز پُر شد و او باور نکرد که آفتاب توی خیابان پهن شده است. تنها توانست لحظه‌ای ناباورانه بایستد، نفس راحتی بکشد و تصمیم بگیرد کمی در خیابان خلوت قدم بزند. انگار حتی فراموش کرده بود به آدمهایی فکر کند که داخل اتوبوس در وهم شب و سرمای مرگ‌آور در هم می‌لولیدند. در آن لحظه تنها چند نفری از داخل اتوبوس، سرباز را دیدند که در تاریکی و سرمای بیرون میان مه و غبار متراکمی به حرکت درآمد و ناپدید شد.

زنی با دستهای بارانی

● کاوه بهمن

■ به سیّد یاسر هشترودی



زن دستهاش را روی قلبش گذاشت و آرام گفت:

ـ همینجاست!

یکی از ما ـ نمی‌دانم من بودم یا «یاسر» ـ دستهاش را درون جیبش فرو برد و لبخند زد. بارانی بلند و سیاهی به تن داشت که سرشانه‌هاش خیس شده بود دست راستش از جیب بیرون آمد و من سکه‌ی زرد رنگی را دیدم که در دستش برق می‌زد. آهسته گفت:

ـ نه، اینجا نیست!

زن دستهاش را روی صورتش گذاشت و رفت کنار پنجره اشك ریخت. بیرون، باران می بارید. ابرها جمع شده بودند و ما ـ من و «یاسر» ـ لم داده بودیم توی ماشین. راننده رادیو را روشن کرد. راهنما زد، و پیچید. گفت:

ـ شما را می شناسم!

«یاسر»، دستش را باز کرد و سکّه را بار دیگر نشانم داد. گفت:

ـ نگفتم؟

و خندید. زن پنجره را باز کرد و دستهاش را زیر باران کاسه کرد. بعد باران را که در دستهاش پر شده بود، سرکشید و با اشك‌هاش گفت:

ـ باور نمی کنی؟

راننده ترمز کرد و به چشم‌های «یاسر» که در آینه می‌خندید، نگاه کرد. پنجره را بستم و از کیف سیاهم، چند کاغذ سیاه شده بیرون کشیدم و به چشمهای راننده که در آینه‌ی مستطیل، مشوش بود، نگاه کردم. «یاسر»، سکه‌ی زردش را درون هوا چرخاند و به سقف سفید ماشین نگاه کرد. سکّه چرخید و زیر صندلی گم شد. زن دستهاش را روی قلبش گذاشت و آرام گفت:

ـ همینجاست!

راننده پیچید و من به خطوط معوج روی کاغذ باز گشتم. زن با چشمهاش به صندلی اشاره کرد و درمیان اشك‌هاش، خندید. نشستم. پدال گاز، زیر پای راننده کز کرد و ماشین سرعت گرفت. گفتم:

ـ گوش می کنی؟

«یاسر» بارانی‌ش را کند و به راننده چیزی گفت. رادیو خاموش شد و آینه چرخید. و من دیگر چشمهای راننده را ندیدم. گفت:

ـ شما را می شناسم!

«یاسر» خندید. شیشه را پایین کشید و سکّه را از زیر صندلی برداشت و بیرون انداخت.

گفت:

ـ نگفتم؟

بعد با چشمهاش به چشم‌های من اشاره کرد و ادامه داد:

ـ باقی‌ش را بخوان!

چراغ قرمز شد و راننده ترمز کرد. زن گفت:

ـ گوش می کنی؟

سرتکان دادم و او پنجره را بست. ورق زدم و به چشمهای زن نگاه کردم. باران به پنجره می خورد و راننده مردی را دید که با بارانی سیاه، ازروی خط کشی عابر پیاده، می گذشت. چشمهام بر شانه‌های خیس بارانی عابر نشست و ماشین به راه افتاد. گفتم:

ـ گوش می کنم، هرچه می خواهی بگو!

راننده برف پاك کن را زد و باران ازروی شیشه کنار رفت. زن دستهاش را روی قلبش گذاشت و آرام گفت:

ـ همینجاست!

«یاسر» خندید. زن دستهاش را روی صورتش گذاشت و رفت کنار پنجره اشك ریخت. بیرون باران می بارید. پنجره را باز کرد و دستهاش را زیر باران کاسه کرد. بعد باران را که در دستهاش پر شده بود، سرکشید و نشست. «یاسر» به راننده چیزی گفت. راننده ترمز کرد وزنی که دستهاش را روی قلبش گذاشته بود، از روی خط‌کشی عابر پیاده گذشت و رفت.

موسیقی مقامی ایران

بخش سوم: لرستان ـ مازندران ـ مسجد سلیمان (بختیاری) ـ هرمزگان

■ به همت: بهمن بوستان ـ محمد رضا درویشی

موسیقی لرستان

موسیقی لرستان نیز مانند دیگر موسیقیهای «محلی» سرزمینمان از عمق و گستردگی قابل توجهی برخوردار بود اما آنچه [در دهه‌های گذشته] بر کل فرهنگ شفاهی ایران رفت بر لرستان نیز گذشت: «هجوم فرهنگ بیگانه و تخریب فرهنگ بومی».

البته در لرستان عامل دیگری نیز به شکل مضاعف عمل کرد و آن پاشیده شدن سازمان ایلی و عشایری و سرکوب عشایر به زور قداره‌ها بود و این عوامل دست به دست هم دادند تا موسیقی این نقطه از سرزمینمان را ابتر، بی‌هویت و تقلیدی کنند. آن موسیقی که ریشه در آفرینش هزاران سالهٔ قومی دارد ـ موسیقی متداول امروز لرستان، جز نمونه‌هایی معدود شاید تقلید کورکورانه شهرنشینان جدید است. [شاید] به منظور جبران عقب ماندگی و زدودن داغ ننگ شهرستانی بودن.

بخش مهمی از آنچه در سالهای اخیر به عنوان موسیقی لرستان معرفی شده به جز نمونه‌های معدودی که در برگیرندهٔ نسبی خصوصیات این موسیقی بوده است ـ تنها قرابتی که با موسیقی لری دارد این است که توسط خوانندگان و نوازندگان لرستانی اجرا شده است. ـ اکثر این ساخته‌ها فرزندان ناقص‌الخلقهٔ تحولاتی است که در موسیقی واقعی لرستان، موسیقی مقامی بوده است که متأسفانه بجز چند نمونه پراکنده، اسناد کافی در این زمینه وجود ندارد. این موسیقی امروزه، از نظر مضمون ـ و نه فرم و ساختمان ـ می‌تواند به بخشهای: موسیقی کار، موسیقی مراسم عزا، مراسم عروسی و ترانه‌های بازی تقسیم شود.

سازهای لُرستان

سورنا: سازی است که در جشن و عزا نواخته می‌شود.

ساز چپی: مترادف همان کرنای بختیاری است و بیشتر در سوگواریها و مراسم عزا از آن استفاده می‌شود.

دُهُل: ساز کوبه‌ای است همراه سورنا و چپی.

تمبک: ساز کوبه‌ای است همراهی کنندهٔ کمانچه.

کمانچه: در لرستان به آن «تال» می گویند. کمانچهٔ لری دارای کاسه‌ای پشت باز، دسته‌ای بلندتر از کمانچه‌های معمولی و سه سیم است.

تنبور: این ساز در میان جویندگان طریقت و اهل حق متداول است.

بلوُر: این ساز نوعی نی از جنس لولهٔ فلزی است.

دوزله: در بعضی از لهجه‌های محلی به آن زنبوره نیز گفته می شود. دوزله در لرستان از جنس نی ساخته می‌شود.

این احتمال وجود دارد که این ساز و نیز بلوُر فلزی همانند حضور تنبور بر بستر حضور و تاثیر موسیقی کردستان و کرمانشاهان در لرستان متداول شده باشد. دوزله و شمشال در کردستان و کرمانشاهان از سازهای اصلی این دو منطقه اند.

پیک: سازی است بادی که از قطعه نی کوچکی درست می‌شود. کاربرد موسیقایی خاصی ندارد و بیشتر توسط کودکان استفاده می شود.

هنرمندان موسیقی محلی لرستان

استاد محمد مرادی معروف به «شامیرزامرادی»:

نوازندهٔ سورنا، متولد ۱۳۱۴ و ساکن دورود لرستان است. از سن ۱۰ سالگی موسیقی را با نواختن کمانچه نزد عموی خود محمدعلی، معروف به ممده که از کمانچه نوازان بنام منطقه بود، آغاز کرد. از ۱۵ سالگی نواختن سورنا را نزد پدر خویش آغاز کرد. از سالهای دهه ۵۰ به بعد در رادیو خرم آباد به کار نوازندگی پرداخت و در این سالها، اجراهای متعددی را در تهران، تلویزیون آبادان و تلویزیون مازندران و گیلان از موسیقی لرستان ارائه داد.

غیر از تکنوازیهای متعددی که از او به شکل نوار منتشر شده است، در دو نوار «جرس» و «کوهسار» که توسط آقای علی اکبر شکارچی تدوین شده است نیز سورنا نواخته است.

در خرداد ۱۳۷۰ در سالگرد آزادسازی خرمشهر، در اهواز به اجرای موسیقی لُری پرداخت و در مردادماه همین سال از طرف فستیوال آوینیون فرانسه برای اجرای برنامه دعوت شد. در این فستیوال بود که مخبرین و جراید و نیز کارشناسان به او عنوان «مروارید اقیانوس» را دادند و پس از آن نیز سفر دیگری برای اجرای موسیقی لُری به فرانسه کرد.

شامیرزا مرادی یکی از بزرگترین نوازندگان سورنا در ایران است. او هنرمندی است که شاید مانند او دیگر یافت نشود.

رضا مرادی: نوازندهٔ دهل، متولد ۱۳۳۷ ساکن دورود لرستان. او از سنین بسیار کم، همراه پدرش تمبک می‌زد. او همیشه در کنار پدرش شامیرزا مرادی است. با کمانچهٔ او تمبک و باسورنای او دهل می نوازد. در همه جشنواره‌ها از جمله جشنواره آوینیون همراه پدرش بوده است. او اکنون ۱۲ـ۱۳ سال است که نواختن کمانچه را نزد پدرش آغاز کرده است. او هم‌چنین نوازندهٔ کمانچه در اداره ارشاد اسلامی دورود است.

همت علی سالم: استاد همت علی سالم درواقع امانتدار سلسلهٔ کمانچه نوازان لرستان است. ایشان به عنوان فرد گزیدهٔ این سلسله است. او دارای صدای خوبی هم بوده است اگرچه صدا به علت کهولت سن اندکی از بین رفته ولی پنجه و کمانه همچنان به قوت خود باقی است بسیار توانا و چیره. فروتنی، تواضع، مهربانی و قناعت، مجموعه خصوصیات استاد همت علی سالم است. این نوازنده کمانچه (تال) در سال ۱۲۹۶ به دنیا آمده ۷۴ ساله و ساکن محله ماهیگیران خرم آباد است. کمانچه را از ۱۵ سالگی شروع کرد. پیشرفت و سرعت قابل ملاحظه همت علی در نواختن کمانچه باعث شد که خیلی زود موسیقی را حرفه خود سازد. قبل از انقلاب با اداره فرهنگ و هنر و پس از آن با اداره ارشاد اسلامی همکاری داشته است و اکنون بازنشسته همین اداره است. او دو پسر دارد که هر دو از نوازندگان بنام لرستان هستند. تاکنون در جشنواره های مختلفی شرکت داشته است. او گاه شعر می‌سراید هم به فارسی و هم به لری، و از بهترین و اصیل‌ترین و با سابقه‌ترین نوازندگان کمانچه در لرستان است.

موسیقی مازندران

هنرمندان موسیقی مازندران

استاد حسین طیبی:

نوازندهٔ «لله‌وا» متولد ۱۳۱۵ در دودانگه است. وی برجسته‌ترین نوازندهٔ «لله‌وا» در مازندران است و بسیاری از نوازندگان «لله‌وا» در استان مازندران از سبک و شیوهٔ او پیروی می‌کنند. حسین طیبی نیمی از عمر خود را به دامداری سنتی گذرانده، از این رو هنر او ریشه‌ای عمیق در فرهنگ عامّهٔ مازندران دارد. حسین طیبی علاوه بر تسلّط بر کلّیهٔ نغمات موسیقی محلی مازندران، به ردیف موسیقی سنتی ایران نیز آشنایی کافی دارد. تسلّط قابل ملاحظهٔ او در نواختن «لله‌وا»، شناخت عمیق از فرهنگ عامّهٔ منطقهٔ خود و نیز آشنایی با ردیف موسیقی سنتی سبب شده است که بتوان او را یکی از مهم‌ترین منابع زندهٔ موسیقی محلی



استاد محمد شاه میرزا مرادی صاحب لقب جهانی «مروارید اقیانوس» نوازنده بی‌بدیل سرنا از لرستان، رضا مرادی نوازنده دهل

مازندران محسوب کرد. فرزند او «ارسلان» که سالهاست نزد پدر به فراگیری رموز موسیقی مازندران مشغول است نیز از جمله نوازندگان برجسته «لله‌وا» در مازندران محسوب می‌شود. حسین طیبی دارای دکترای افتخاری از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. در سال گذشته در جشنوارهٔ آوینیون فرانسه و نیز جشنواره هنر ایران در آلمان شرکت کرده است.

استاد آقاجان فیوج‌زاده: نوازندهٔ سرنا، ۶۰ ساله و ساکن ساری است. ۳۰ سال سابقهٔ نوازندگی سرنا دارد. سرنا را نزد عبدالقلی و محمدقلی کوهستانی فرا گرفت. آقای فیوج‌زاده در سالهای ۶۶، ۶۷، و ۶۸ در جشنواره‌های موسیقی فجر شرکت کرده و هر سه بار به عنوان نوازندهٔ برگزیده انتخاب شده است.

علی علیزاده: نوازندهٔ دوسرکتن (نقارهٔ محلّی مازندران) ۴۲ ساله، ساکن ساری است. نوازندگی را از پدرش حاج مصطفی علیزاده آموخت او ۲۵ سال سابقهٔ نوازندگی دارد. آقای علیزاده در سالهای ۶۶، ۶۷ و ۶۸ مقام اوّل را بدست آورده است.

موسیقی مسجد سلیمان (بختیاری)

هنرمندان نوازندهٔ مسجدسلیمان (موسیقی بختیاری)

استاد عبدالمحمد پورمحمدی (نوازنده کرنا از چهارمحال و بختیاری):

نوازندهٔ کرنا و سرنا، متولد ۱۳۲۹ در هفتکل است. از سن ۷ تا ۱۲ سالگی نوازندهٔ دهل بوده، سپس شروع به نواختن کرنا و سرنا نزد استاد و عمویش حسن صافدل از بهترین نوازندگان طایفهٔ حموله کرده است. او همچنین در زمانی که در منطقهٔ زردکوه و خوربه در حال ییلاق و قشلاق بود، توانست از نوازندگان دیگر ایل بهره‌ها گیرد. وی از بهترین نوازندگان کرنا و سرنا در منطقه مسجد سلیمان است و حرفهٔ اصلی او نوازندگی است. پورمحمّدی کرنا را ساز اصلی بختیاری می‌داند و سرنا را اگرچه در آن منطقه متداول شده است سازی می‌داند که از خارج از منطقهٔ بختیاری وارد شده، سال گذشته در جشنواره نی نوازان «استاد حسن کسایی» ساز زدن این هنرمند را ستوده‌اند.

میرزا قلی‌خان صافدل:

نوازندهٔ دهل، متولد ۱۲۹۴ و ساکن مسجدسلیمان است. موسیقی را از سن ۱۶ سالگی نزد پدر و پدرجد و بخصوص برادر بزرگش فراگرفت. پس از مدتی نوازندگی «دهل» به نواختن سرنا مشغول شد. او سالهاست که به علت کهولت و نداشتن دندان قادر به نواختن سرنا نیست و بنابراین مجدداً به نواختن دهل روی کرده است. حرفهٔ اصلی او نوازندگی است.

موسیقی هرمزگان (بندرعباس، قشم، میناب و...)

می‌توان حدس زد که تاریخ شکل‌گیری موسیقی فعلی این منطقه به دوران برده فروشی و تجارت انسان در این منطقه باز می‌گردد، زمانی که کشتی‌های تجاری، کالایشان برده‌های سیاه بود و به قصد فروش و تجارت انسان از خلیج فارس و دریای عمان می‌گذشتند. کشتیها گاه به قصد فروش برده‌ها و گاه به دلیل تلاطم شدید دریا و عدم امکان ادامهٔ سفر، مجبور می‌شدند در یکی از بنادر جنوبی ایران پهلو بگیرند و بردگان سیاه و غمدیده و اسیر یا فروخته می‌شدند و یا فرصت را غنیمت شمرده، فرار می‌کردند. سیاهان برای کاستن از غمها و رنجهایشان شبها گردهم جمع می‌شدند و به سنت دیار خود می‌نواختند و می‌خواندند. کمتر شبی بود که نوای حنجره سوزناک سیاهی که در دل شبی سیاهتر از خود و با کلام و نوایی تیره‌تر از روزگار خود فضای غمزده بنادر جنوب را پر نسازد. به مرور زمان این موسیقی ملهم از محیط جدید شد و رنگ و بوی بومی به خود گرفته و موسیقی بومی هرمزگان و کلا نوار ساحلی جنوب متولد شد. سازهای اولیهٔ این سیاهان را ظاهرا سازهای «لیوا» می‌گفتند که شامل دُهل‌های بزرگ و نوعی ساز بادی بوده است.

به مرور زمان از این موسیقی اشکال دیگری زاده شد و همچنین سازهای دیگری متداول شدند از قبیل کَلَمْ (قلم ـ نی)، دُهل و «کِیسر» و سپس «بیبه».

به همان گونه که در نقاط مختلف این استان شاهد گویشهای نسبتاً متفاوت هستیم، به همان اندازه شاهد تفاوتهای خرد و کلان در موسیقی نقاط مختلف هرمزگان خواهیم بود. مثلا «قلم جفتی» در بندرلنگه دارای شش سوراخ و در میناب دارای هفت سوراخ است که این امر می‌تواند موجب تغییر صدا و لحن و تغییرات دیگری در نغمه‌ها شود.

چنین است تفاوت میان نواختن سورنا در میناب و بندرعباس. خرگویی‌ها به نوای خود، لنگه‌ای‌ها به حالت خاص خود و بندرعباسی‌ها و مینابی‌ها نیز هر کدام به شکل مرسوم خویش می‌نوازند و می‌خوانند. حتی ارزی‌ها و لاری‌های مقیم استان هرمزگان نیز هر کدام برای خود شیوه‌ای مخصوص در اجرای موسیقی دارند.

زار

مراسمی آیینی است و معتقدند توسط آن بیماران مبتلا به امراض روانی معالجه می‌شوند و در واقع، نوعی موسیقی درمانی یا روان ـ درمانی است.

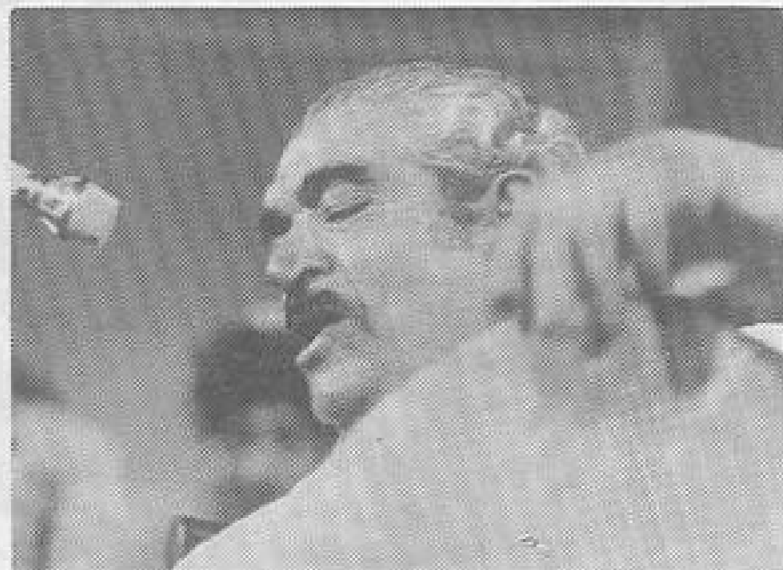
موسیقی «زار» چه از نظر نوع و چه از نظر سازها و چه به لحاظ نغمه‌ها و آوازها با دیگر اشکال موسیقی در بنادر جنوب کاملاً متفاوت است. نوازندگان «زار» افراد بخصوصی هستند که فقط در نواختن و خواندن این موسیقی مهارت دارند. حضور فرهنگ و موسیقی افریقا در کل موسیقی استان هرمزگان و بخصوص آداب و رسوم و موسیقی «زار» بسیار مشهود است. همچنین در موسیقی «زار» و بخصوص در مولودخوانی شاهد رنگ و بویی از موسیقی «عرب» هستیم. در مراسم «زار»، گاه آهنگهایی به سبک مولیواری، هندی، افریقایی و... شنیده می‌شود.

سازهای استان هرمزگان

۱. ساز (سورنا)؛ حضور این ساز در منطقهٔ میناب بیشتر است. طول سورنای هرمزگان (میناب) به نسبت نمونه‌های مشابه آن در نقاط دیگر ایران بلندتر است. از سورنا و دهل در مراسم شادی و نیز عزا استفاده می‌شود. در مراسم عزا به هیچ‌وجه از قلم جفتی



موسیقی بختیاری: عبدالمحمد پورمحمدی نوازنده چیره دست کرنا از مسجد سلیمان با دهل میرزاقلی صافدل



مرشد محمد مرادی،
هنرمند استثنایی در ضرب و
آواز زورخانه

استفاده نمی‌شود. استفاده از ساز در مراسم عزا تنها به سورنا و دهل محدود بوده است.

۲. قلم جفتی: نوع ابتدایی قلم جفتی، «کَلَم» نامیده می‌شده است و به صورت یك عدد نی به کار می‌رفته است و ظاهراً این ساز به مرور در منطقه تغییر شکل یافته و به شکل مضاعف درآمده است که بر روی هرنی، قمیشی سوار می‌شود.

۳. گپ دُهُل (مارساز): گپ دهل ساز کوبه‌ای همراهی کننده سورنا است که جریان اصلی ریتم را در دست دارد. در هر دو طرف آن پوست کشیده شده است که یك طرف را با چوب و طرف دیگر را با دست می‌نوازند.

۴. جوره: نوعی دهل است که از مارساز کوچکتر است و همراه با مارساز همراهی کنندهٔ ساز (سورنا) است. از جوره فقط در مراسم شادی استفاده می‌شود و در مراسم عزا سورنا را همراهی نمی‌کند.

۵. تمبك (تمبك): این ساز در همراهی سورنا، مکمل جوره است و شکل و ساختمان آن همان تمبك سنتی است که کمی خشن‌تر ساخته می‌شود. بنابراین، مجموعه ساز (سورنا)، گپ دُهُل (مارساز)، جوره و تمبك گروهی را تشکیل می‌دهند که در عروسی‌ها معمولاً همیشه با هم می‌نوازند.

۶. دُهُل: این دهل از گپ دُهُل (مارساز) کوچکتر است (ارتفاع آن کمتر، اما کمی قطورتر است). دو طرف آن پوست کشیده شده است و هر دو طرف با دست نواخته می‌شود. استفاده از این دهل معمولاً همراه با «کِسِر» و «پیپه» است که این گروه از سازهای ضربی معمولاً همراهی کننده قلم جفتی نیز هستند. جریان اصلی ریتم در این همنوازی به دست دهل است و نیز ساز آغاز کننده پس از قلم جفتی است.

۷. کِسِر: کِسِر که در روایات عامیانه به معنی ساز کوتاه کوچك یا کسر شده از دُهُل نیز هست، شبیه دهل است با دو طرف پوست که معمولاً از یك طرف و توسط هر دو دست نواخته می‌شود. کار «کِسِر» ایجاد واریاسیون‌های ریتمیك و شکستن ریتمهای دُهُل و پیپه است. در یك گروه ورود سازها به این گونه است: اول قلم جفتی ریتم و سرعت آهنگ را مشخص می‌کند، سپس دهل وارد شده، پس از دُهُل «پیپه» و سپس «کِسِر» وارد می‌شود.

۸. پیپه: این ساز نیز شبیه دهل است، با دو طرف پوست که معمولاً یك طرف آن را با چوب می‌نوازند. پیپه ضربان اصلی ریتم را هدایت می‌کند. ظاهراً نظر بر این است که «پیپه» بعدها به جمع «دهل» و «کِسِر» پیوسته است.

این سه ساز کوبی (دهل، کسر و پیپه) درعمل مکمل یکدیگرند. ریتم اصلی توسط دهل هدایت می‌شود.

پیپه، ضربان اصلی ریتم را هدایت می‌کند و کِسِر با ایجاد واریاسیونهای مختلف ریتمیك و خرد کردن ریتم اصلی به تزیین فضای ریتمیك می‌پردازد و حاصل این ترکیب نوعی «پلی ریتمی» است.

۹. سَمّا: سَمّا همان دف یا دایره است. مورد استفاده «سَمّا» مراسم زار و نیز مولود خوانی است. در این مراسم از ۱ تا ۵ و گاهی بیشتر از این ساز استفاده می‌شود. در جزیره قشم از این ساز برای همراهی عود (گبوس) نیز استفاده می‌شود. از سازهای دیگر این منطقه می‌توان از گبوس (عود) ساز زار و دهل پایی (زار) نام برد که در مقایسه با سازهای دیگر مورد استفاده کمتری دارند و در همهٔ منطقه نیز رایج نیستند ـ به عنوان مثال، عود بیشتر در جزیره قشم متداول است و در مناطق دیگر کمتر دیده می‌شود.

نوازندگان هرمزگان ـ بندرعباس

علی زارعی: نوازندهٔ «نی جفتی»، متولد ۱۳۱۳، نوازندگی را با بهره گیری از تجربیات هنرمندان منطقه نزد خویش آغاز کرد. علی ۴۰ سال است که به کار نوازندگی مشغول است و از جمله نوازندگان سرشناس و قدیمی این ساز در منطقه هرمزگان به شمار می‌رود.

حسن مرادی: نوازندهٔ «پیپه» و «کِسِر» متولد ۱۳۲۰ در بندرعباس است. نواختن سازهای کوبه‌ای را از ۱۴ سالگی نزد خود آغاز کرد. پدر او سازی به نام «زی زی» که از حلب ساخته بود وروی آن را سیم کشیده بود (شبیه به عود) به شکل بدوی و ابتدایی می‌نواخته. حسن مرادی ۳۶ سال سابقه نوازندگی دارد.

احمد عرب: نوازنده «پیپه» و «کِسِر»، فرزند شنبه و متولد ۱۳۳۴ است. پدر و پدربزرگ احمد بابازار بوده‌اند و او نیز پس از ایشان این حرفه را دنبال کرده‌است. موسیقی در خانواده او موروثی است و احمد از کودکی به نواختن سازهای کوبه‌ای متداول در هرمزگان مشغول است.

عباس ایرانمنش: نوازندهٔ دهل، فرزند باباشیر و متولد ۱۳۳۱ است. خانواده او به طور موروثی همگی بابازار بوده‌اند. عباس از کودکی به نواختن سازهای کوبی منطقهٔ خود پرداخت و در حدود بیست سال است به این کار مشغول است.

هنرمندان منطقه میناب

غلام مارگیر: غلام مارگیر (بابازار) پنجاه و شش ساله است و از جمله افرادی است که در منطقه هرمزگان به آنها «بابازار» می‌گویند بابازار اجرا کننده سماء (دف)، خوانندهٔ اشعار مذهبی و ابیات زار و رهبری کننده مراسم «زار» است.

«زار» در هرمزگان مشابه «گوات» و «دمال» در بلوچستان است. غلام مارگیر در منطقه خود از شهرت بسزایی برخوردار است و معتقد است که تاکنون توانسته است بیمارهای زیادی را که به «زار» مبتلا شده‌اند، شفا بخشد. این حرفه در خانوادهٔ ایشان موروثی است.

غلام مارگیر از سن پانزده سالگی خوانندگی و نواختن سماء را از پدر و پدر بزرگش آموخت. وی علاوه بر برگزاری «مراسم زار» در «مولود خوانی» که از سنتهای دیرینه این منطقه است نیز تبحر خاص دارد. او هم اکنون ساکن روستای کرباسی میناب است.

عباس سماعی: عباس سی وهشت ساله است. از کودکی همراه غلام مارگیر و دیگر همکارانش به نواختن «سماء» و خواندن اشعار مذهبی مشغول بوده است. او در تمام مجالس «زار»، جشن و سرور و میلاد ائمه اطهار (ع) و بزرگان دین شرکت می‌کند. او ساکن روستای کرباسی میناب است.

غلام محمدفرد تمبکی: نوازندهٔ «ساز» (سورنا)، مشهور به غلام مدو، فرزند محمد و چهل و هشت ساله است. غلام مدو نامی آشنا در موسیقی منطقه میناب است و برای هر فرد مینابی شناخته شده است. می‌توان گفت که نامبرده بهترین ساززن منطقه میناب است. نوازندگی در خانوادهٔ او موروثی است. از سن ده سالگی نواختن ساز را نزد پدر خود شروع کرده است. نامبرده اهل روستای «زهوکی» میناب است.

کیدی رحیم داد: نوازنده، دهل بزرگ (مارساز)، فرزند حسن، چهل و دوساله و متولد روستای «زهوکی» میناب است.

نوازندگی دهل را از پانزده سالگی در کنار پدر و عموی خود آموخته است. ایشان در زمره بهترین نوازندگان دهل در منطقه میناب است.

باقر نوایی: نوازندهٔ «جوره» سی و نه ساله و متولد روستای «زهوکی» میناب است. از سن ده سالگی نواختن «جوره» را نزد عموی خود آغاز کرد. نامبرده نیز در زمرهٔ نوازندگان خوب منطقه میناب است.

حسین دُرمحمد عشقی: معروف به حسینك دُرمحمد، نوازندهٔ معروف تمبك، پنجاه ساله است. از پانزده سالگی نواختن تمبك را نزد پدر آغاز کرد و در همان سنین نوجوانی تمبك نواز معروفی شد. حسینك دُرمحمد در منطقه میناب چهره‌ای کاملاً آشناست.

محمد مرادی: محمد مرادی معروف به «مرشد مرادی»، فرزند عباس، متولد ۱۳۰۵ است ایشان پنجاه سال سابقهٔ نوازندگی «ضرب زورخانه» و نیز خواندن اشعار حماسی و مذهبی در زورخانه‌های ایران دارند.

استاد وی «مرشد گلی» اهل اصفهان بوده که امروز در قید حیات نیست. مرشد مرادی چهره‌ای آشنا و معروف است. معروفیت ایشان هم به خاطر قدرت در نوازندگی و خوانندگی است و هم به لحاظ وارستگی، جوانمردی و دارا بودن خصال نیکو....

● برگرفته از جنگ «هفت اورنگ» که به همت حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی برگزار و منتشر شده است.

● یادهای کودکی

از بازار تا لاله‌زار

■ علی‌اکبر کسمایی

خانه‌هایی که انسان در دوران کودکی دیده یا در آنها زیسته است، نقشی عمده در تکوین خاطرات روزگار خردسالی او دارند. نه تنها این خانه‌ها بلکه کویها و کوچه‌ها و محلّه‌هایی که این خانه‌ها در آنها بوده‌اند و عرصهٔ آمد و شدها و جست و خیزها و بازیگوشیهای زمان کودکی ما قرار می‌گرفته‌اند نیز هر یك به نحوی و به جهتی از جهات جغرافیایی و تاریخی یا اجتماعی و اخلاقی و تربیتی محیط، نقش بارزی در ترسیم یادهای زمان کودکی و تعیین یادگیریهای نخستین مراحل دوران تکوین شخصیّت ما دارند.

بازتاب خاطرهٔ خانه‌های زمان کودکی و محلّه‌هایی که کودك در گوشه و کنار آنها بازی کرده و همبازی داشته است، گاهی از بازتاب خاطرهٔ آدمهای آشنا و ناآشنا یا دور و نزدیك با خانوادهٔ کودك، در ذهن کودك ژرفتر و پایدارتر است... از اینروست که می‌توان گفت گاهی تأثیر زمان و مکان در روحیّهٔ انسان بویژه به هنگام کودکی، بیش از آدمهاست و تأثیر آدمها نیز به نحوی است که خاطرهٔ آنها همیشه در چهارچوب زمان و مکان باقی می‌ماند و این چهارچوب همچون قاب عکس، تصویر گذشته یا گذشتگان را در لوح خاطر ما زنده و پایدار نگاه می‌دارد.

□□□

من در محله‌ی **«عودلاجان»** تهران به دنیا آمده‌ام. این یکی از کویهای مرکزی شهر **تهران قدیم** بوده است: نامی که وجه تسمیهٔ آن را نمی‌دانم و تصوّر می‌کنم که امروز دیگر در نقشهٔ تهران، چنین نامی وجود نداشته باشد. نام دیگری که از کویهای دیرین تهران به یادم مانده، **«سیّدنصرالدّین»** است که نام بخشی از کوچه پس کوچه‌های جنوب غربی خیابان **جلیل‌آباد** سابق و **خیّام** امروز بوده است. اگر اشتباه نکنم، مسجدی به همین نام در این کوی بود که نخستین مسجد مورد توجّه دوران کودکی من به شمار می‌آید، زیرا خانهٔ ما در نزدیکی این مسجد قرار داشت و من با نام خدا و رسول خدا (ص) و نمازگزاردن به درگاه او، در این مسجد و با شنیدن اذان از گلدستهٔ آن و با تماشای شعله‌های لرزان شمعهای فروزانی که در شبستان آن می‌افروختند، آشنا شدم: آشنایی غم‌انگیز کودکانه‌ای که با اشکها و زاریهای نماز شب پدرم و مناجات کردنهای او و مثنوی خواندنهایش پیوندی مقدّس و روحانی داشت: پیوندی که تار و پود آن پس از مرگ فاجعه‌آمیز پدرم، نه تنها نگسست بلکه روز به روز تابیده‌تر و پیوسته‌تر شد و چه بسا که مرگ پدر و فقدان فراموش ناشدنی او و یتیمی من، حفاظ جان و تنم از افتهای محیط، و راز ایمانی گردید که بعدها مرا در کشاکش اندیشه‌ها و وسوسه‌ها، پیوسته به یاد خدا نگه داشت و از لغزش در دامان ناامیدی و پوچی و بیهودگی حفظ کرد.

خیابان سپه که تازه سنگفرش شده بود ـ حدود سالهای ۱۳۰۹ تا ۱۳۱۰ ـ **چهارراه حسن‌آباد** با آن چهارگوشهٔ بالاخانه‌های زیبایش (که خوشبختانه سه قسمت آن هنوز هم باقی است) تا حدودی از بخشهای شمالی شهر تهران به شمار می‌آمد. پدرم که پیوسته می‌خواست زندگی بهتری داشته باشد، خانه‌ای نزدیك این چهارراه، در کوچه‌ی مریضخانهٔ دولتی اجاره کرد که کوچه‌ای طولانی بود و به کوی ارمنی نشینان **چهارراه عزیزخان** می‌رسید.

... شب عیدنوروز بود که از خانهٔ قدیمی محلّهٔ **«سیّدنصرالدّین»** به خانهٔ نوساز نزدیك **چهارراه حسن‌آباد** نقل مکان کردیم. در آن زمان ـ حدود شصت سال پیش ـ با گاری اسبابکشی می‌کردند. هنوز اتومبیلهای باری ـ یا «لاری» و «سیمی» که مصطلح آن زمانها بود ـ چندان در دسترس عموم نبودند. اسبهای لاغری گاریهای چهارچرخه را با انواع و اقسام بار، از کویی به کوی دیگر می‌بردند و یك اسبابکشی ساده شاید یك روز تمام به طول می‌انجامید.

خانه‌ای که پدرم تازه اجاره کرده بود، حیاطی کم و بیش بزرگ بود که چند باغچه و یك درخت تاك و حوض سنگی و چاه آبی داشت که برسر آن تلمبه‌ای نصب کرده بودند. اتاقها در دو ضلع جنوبی و غربی خانه قرار داشتند. زیر تالار و اتاقهای نشیمن، زیرزمین خنك و آشپزخانه و انبار بود. زیرزمین با پنجره‌های کاشی، از حیاط نور می‌گرفت و اتاقها مشرف بر ایوان وسیعی بودند که چند ستون بلند گچی داشت و با پلکان سنگی به صحن حیاط راه می‌یافت.

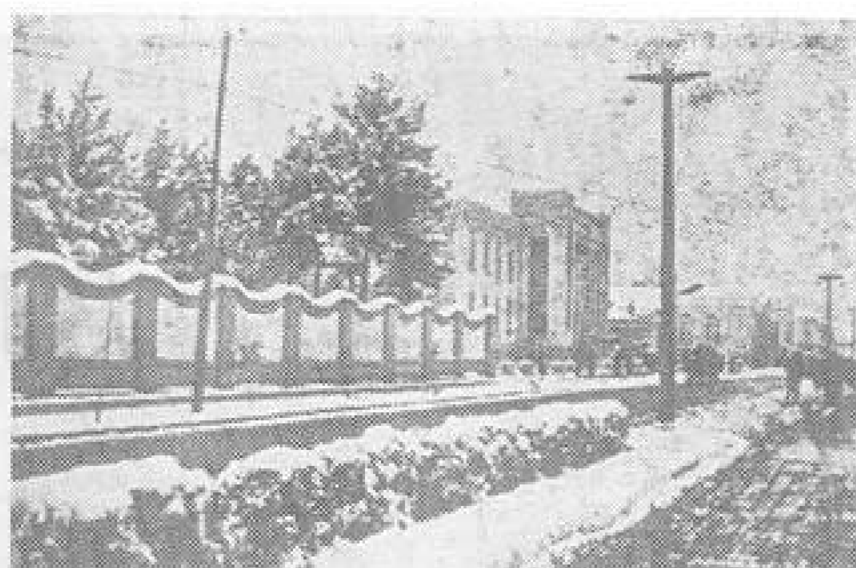
اسبابکشی با همهٔ آشفتگی و به هم ریختگی‌هایش برایم جالب و موجب نشاط و نشانهٔ حیات و حرکتی تازه در زندگی ما بود. از این که به خانهٔ نو و کوی دیگری می‌رویم، خرسند و شادمان بودم. گاری به قدری آهسته حرکت می‌کرد که من می‌توانستم به دنبال آن راه بروم. آن جابه‌جا شدن و عبور از خیابان و چندگذرگاه، برایم همچون سفری به دنیای دیگر جلوه‌گر می‌گشت.

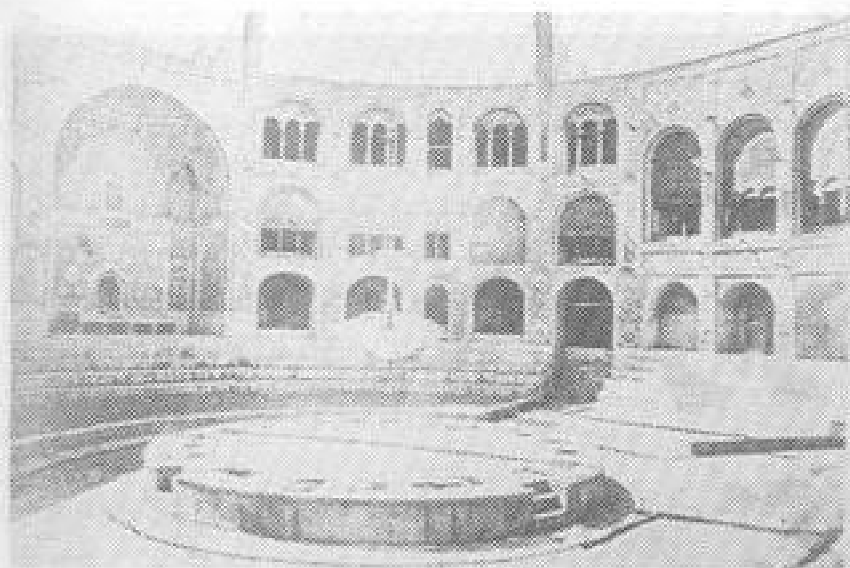
درست در شب عید در خانهٔ نو مستقر شدیم و تحویل سال را که به هنگام روز بود، در پای سفرهٔ هفت سینی که روی زمین تالار تازه فرش شده افکنده بودند، نشستیم. پدرم هنگام تحویل سال، مشتی سکّهٔ طلا و نقره را از این کف دست به آن کف دست می‌ریخت. همه‌جا و همه‌چیز، رنگ و رونقی دیگر و عطر و بویی بهتر داشت. به نظرم می‌آمد که همه‌جا را روشنتر و زیباتر می‌بینم. آن درخت تاك که تا پشت بام خانه شاخه دوانده بود و آن تلمبهٔ آب که برسر چاه نصب بود و آن باغچه‌های پرگل و گیاه که حیاط خانه را معطّر کرده بودند و آن پنجره‌های کاشی که همچون چشمان زیرزمین بودند و برصحن حیاط می‌نگریستند، همه و همه مرا در نشئهٔ خانهٔ نو فرو می‌برد و به نظرم می‌رسید که این خانه، بهترین و بزرگترین اسباب بازی گرانبهایی است که پدرم به من هدیه کرده است! نمی‌دانستم که چند صباحی بیش درین خانه نخواهیم ماند و پدرم را به زودی در همین خانه از دست خواهم داد، واپسین قلیان کشیدن او را در همین خانه خواهم دید و دژخیمان زمان را به شکل نظامیان مأمور جلب او در دالان همین خانه برای نخستین بار خواهم شناخت و بدین‌گونه زندگی در خانه‌ای که با عید آغاز شد، با ماتم و عزا ادامه یافت و سپری گردید.

پس از پدرم ناچار شدیم آن خانه را تخلیه کنیم. وقتی یك سرپرست از میان می‌رود (یا از میانش برمی‌دارند) یك خانواده بی سروسامان می‌شود. به فرض که آن شخص مقصّر یا گناهکار باشد، بازماندگان و کسان او چه گناهی کرده‌اند و مسئول بی‌پناهی و بی‌سروسامانی آنان کیست؟

این بار به حیاط بیرونی یك خانهٔ وسیع واقع در آغاز کوچه‌ای که از وسط بازار بزرگ به محلّهٔ **قنات‌آباد** می‌رسید، نقل مکان کردیم. در آن خانهٔ بزرگ، افراد یکی از خانواده‌های قدیمی و معروف تهران که با پدر و مادرم دوست بودند، زندگی می‌کردند. این یکی از آن خانه‌های اعیان‌نشین قدیمی بود که چندین حیاط تودرتو داشت و فرزندان بزرگ خانواده با عروس و داماد و خاله و عمّه، همگی در اتاقهای متعدّد و بخشهای مجزّای خانه که در عین بهم‌پیوستگی، از هم‌جدا و مستقل بودند، زندگی می‌کردند.

حیاط بیرونی این خانهٔ وسیع، چند اتاق و یك زیرزمین و ایوانی مشرف به حیاط داشت. یك حوض کوچك سنگی و چند باغچه که چند درخت میوه در وسط آن کاشته بودند، به آن حیاط کوچك دورافتاده از دیگر بخشهای آن خانه‌ی بزرگ، هوا و صفای خاص می‌بخشید. دری مجزّا به انتهای کوچهٔ بن‌بستی داشت که در اصلی خانهٔ بزرگ با هشتی ورودی‌اش، در آغاز





آن کوچه باز می‌شد.

مرا که شش هفت‌ساله بودم، به **مدرسهٔ حسینیّه** گذاشتند که در خم کوچهٔ دیگری از کوچه‌های شرقی بازار بزرگ قرار داشت. مدرسه‌ای با حیاط وسیع و باغچه‌های خشك و حوض بی‌آب و اتاقهای خراب که کلاسهای درس کودکان بود. مدرسه‌ای غم‌انگیز و دل‌آزار که براندوه بی‌پدری‌ام می‌افزود. تا آنجا که دوستیهای پسران آن خانوادهٔ دوست پدر و مادرم و مهربانیهای بزرگتران آن خانواده، کمتر در کاهش افسردگیهایم اثر داشت.

همشاگردیانم در **مدرسهٔ حسینیّه** بیشتر از خانواده‌های بازاری و کاسبکار به شمار می‌رفتند و سر و وضع درستی نداشتند و پوشاك برخی از آنان بسیار کهنه و گاه وصله‌دار بود و این برغم و اندوهم بیشتر می‌افزود. برخی از آنان در جیبهای کت و شلوار مندرس خود تخودچی کشمش داشتند و در زنگهای تفریح مرا به خوردن آنها دعوت می‌کردند. برخی دیگر، در سر راه مدرسه، کنار سینی فروشندگان بامیه و نوعی مسقطی چسبنده که با نوك میخ آن را از کف سینی جدا می‌کردند، می‌ایستادند و با اشتهای فراوان به خریدن و خوردن آنها می‌پرداختند. این بامیه و مسقطی به شکل مخصوصی فروخته می‌شد یعنی مشتری پس از پرداخت چندشاهی، می‌بایست بتواند بامیه را که پیچ‌درپیچ بود، با یك انگشت سوا کند. گاه مقدار زیادی سوا می‌شد و گاه اندکی بود و زود می‌شکست و این بسته به مهارت خریدار بود. در شکستن مسقطی با میخ تیز همین مهارت دخیل بود. هرگز به یادندارم که حتی یك بار به چنین کاری پرداخته باشم، زیرا نه اشتهای خوردن آن گونه بامیه و مسقطی را داشتم و نه روی شرکت در مسابقهٔ بامیه برداری و نه مهارت در شکستن و برداشتن مسقطی با میخ را!

پیش از آن در زمان حیات پدرم، کوتاه مدّتی به مدرسهٔ زرتشتیان رفته بودم، که نزدیك سفارت روس، در شمالی‌ترین محلّات آن روزگار تهران بود. پدرم مرا از خیابان **قوام‌السّلطنه** به این مدرسه می‌برد. خیابانی پر درخت که خانه‌هایی با باغهای کوچك و بزرگ داشت و به کلّی با خانه‌های حدود بازار تفاوت داشت. راه **مدرسهٔ حسینیّه** خاکی و اغلب کثیف بود در آن روزگار، مسیر مردم در کوچه و بازار، با مسیر چهارپایان در می‌آمیخت. شتر و الاغ در کویهای شهر، بیشترین و بلکه یگانه وسیلهٔ حمل و نقل بودند. گاهی الاغهایی که پالانهای آراسته داشتند، اشخاصی را بدین سو و آنسو می‌بردند. اسب کمتر دیده می‌شد ولی شتر (و بیشتر کاروان شتران) بویژه در بازار و کوچه‌ها و کویهای جنوبی تهران رفت و آمد داشتند و هیزم و زغال و بوته‌های خار و کود حمل می‌کردند. همراه الاغهایی که وسیلهٔ نقلیهٔ افراد بودند، گاه خرکچیانی می‌دویدند و به پیاده‌روندگان، با عتاب و خطاب، هشدار می‌دادند که از سر راه الاغ کنار روند. همواره سیخونکی در دست و ناسزایی برلب داشتند که نثار الاغ و برخی از پیاده‌روندگان می‌کردند!

هوای راکد بازار و فضای تیرهٔ آن بر اَحزانم می‌افزود. تنها تیمچهٔ سقط فروشان که فضای آن آکنده از عطر انواع ادویه بود و در میانه‌ی مسیر بازار، حوضچه‌ها و آبگیرهای ظریف با فوّاره‌های لطیف داشت، کم و بیش شور و نشاطی در من برمی‌انگیخت.

در بازار بزرگ، مغازه‌ای مخصوص کلاه‌نمدی بود که روستاییان و افرادی از اصناف پایین جامعه آن را برسر می‌نهادند. کلاههای نمدی را برای آن که از تطاول بیدمحفوظ بماند، در کاغذهای ضخیم رنگی که با مادّه‌ای روغنی و شمعی آغشته شده بود، می‌پیچیدند. برخی از روستاییان و افراد عوام، وقتی یکی از این کلاههای نمدی و پیچیده در آن کاغذهای مخصوص را می‌خریدند، همانجا آن را با همان پوشش ضدّ بید، بر سر می‌نهادند و در بازار به راه می‌افتادند!

همیشه مدخل بازار تیره و تار و سرپوشیده که با چند پلّهٔ بلند سنگی، به خیابان سبزه میدان باز می‌شد، در تابستانها محّل تغارهای دوغ عرب بود که با سبزی مخصوصی به نام «**کاکوتی**» زینت و معطّر می‌شد و در زمستانها بساط ماهی فروشان در آنجا پهن می‌گشت. گاهی برخی ازین ماهی فروشان، قطعات پوست کندهٔ ماهی دودی را در ماهیتابه‌های مخصوصی که برسر آتش می‌نهادند، به افراد بی‌بضاعت می‌فروختند و من سالها بعد، در مدخل بازار شهر اسلامبول، ماهی‌فروشانی دیدم که قطعات ماهی پخته را می‌فروختند و مردم می‌توانستند برسر نیمکتهای آماده در آنجا، ماهی پخته را با نان ترکی تناول کنند.

سروصدایی که دوغ‌فروشان تابستانی و ماهی‌فروشان زمستانی در مدخل بازار بزرگ برای جلب مشتری و وصف کالای خود به راه می‌انداختند، نخستین نغمهٔ شور و نشاطی بود که من همیشه در بیرون آمدن از تنگنای بازار و افتادن به فراخنای خیابان ناصریّه و رفتن به خیابان **لاله‌زار**، در خود احساس می‌کردم.

در خیابان ناصریّه (ناصرخسرو) وقتی به سوی شمال به راه می‌افتادم، در دست راست یك مغازهٔ دوچرخه‌فروشی و در دست چپ، چند کتابخانه و بعد مدرسهٔ **دارالفنون** بود که جلب نظرم می‌کرد؛ ولی شتابزده بودم که زودتر به خیابان **لاله‌زار** برسم.

خیابان لاله‌زار با مغازه‌های آراسته‌ای به نامهای **نوبهار، شکیب، نفیس، بُن مارشه، به‌چه‌لا** (که بیشتر کالاهای فاخر فرنگی می‌فروختند)... و مهمانخانه‌های نوینی به نام **گراند هتل** یا **هتل امیریال** و **هتل آستوریا** و **سینمای ایران** (نخستین سینمایی که در تهران ساخته شد) فرنگی‌مآب‌ترین خیابان تهران پنجاه یا شصت سال پیش بود.

در ضلع جنوب غربی **لاله‌زار**، کتابخانهٔ **تهران** قرار داشت که گرچه فضای بزرگی نداشت ولی محل اجتماع ادیبان زمان بود. در این کتابخانه که تا نخستین سالهای پس از شهریور بیست برقرار بود، من برای نخستین بار، شکل و شمایل تنی چند از نویسندگان و مؤلفان دوران را از نزدیك دیدم: **عبّاس اقبال، عبّاس پرویز، سعید نفیسی، رشید یاسمی، رشید امانت و دیگران**... که آثارشان در همین کتابخانه به فروش می‌رسید. عصرها در آنجا گرد می‌آمدند و درست یادم نیست که نام مدیر کتابخانه چه بود ولی هرکه بود، مردی میانه سال دانشمند و دانشپرور بود که همواره عینکی بر چشم داشت و قیافهٔ کاسبکارانهٔ برخی از کتابفروشان را نداشت یادم هست که این کتابخانه «**ویترین**» نداشت و جلد برخی از کتابهای تازه چاپ را بر پشت شیشه‌ی در ورودی می‌چسباند. از آن جمله عنوان کتابهای «**اخلاق محتشمی**»، «**نصایح فردوسی**»، «**تسخیر تمدّن فرنگی**»، و «**شوالیه دومزون روژ**» و «**پهلوان برج نسل**» را که در حدود سالهای ۱۳۱۰ تا ۱۳۱۵ منتشر شده‌اند. هنوز به خاطر دارم. نه تنها نام و نشان مغازه‌ها و زیب و زیور آنها و رنگ و روی در و دیوار خیابان لاله‌زار با مغازه‌های خیابان **ناصریّه** (که بعدها ناصر خسرو شد) و بویژه با دکّانهای بازار و کالاهای آنها فرق داشت، بلکه روش و رفتار فروشندگان مغازه‌های **لاله‌زار** و رخسار و پوشاك آنها با روش و رفتار فروشندگان دکّانهای بازار و شکل و شمایل آنها به کلّی متفاوت بود.

شاید بتوان گفت مغازه‌های خیابان **لاله‌زار**، نخستین مغازه‌هایی بودند که در تهران به شیوهٔ مغازه‌های فرنگ، پیشخوانهای خود را مبدّل به «**ویترین**» کردند: نوعی جعبه آینه‌های بزرگ در مدخل مغازه‌ها برای معرفی بهترین کالاهایی که در آن مغازه یافت می‌شد. این «**ویترین**»های روشن پر از

کالا که بعضی از آنها در کمال سلیقه و زیبایی چیده و فراهم شده بود، به مسیر و منظر خیابان نیز زیبایی و جلوه و جلا و جاذبه می‌بخشید. این دلفریبی را بیشتر مغازه‌های **«ناصریه»** و بویژه دکانهای بازار نداشتند. در عوض، صاحبان آنها که بیشتر ریش و سبلت داشتند و لبّاده می‌پوشیدند و کلاه نمدی یا عرقچین بر سر می‌نهادند، با زبان گرم و نرم و صدای بلندی در وصف کالاهای خود داد سخن می‌دادند و بدین گونه مشتری جلب می‌کردند و برخی از آنها گستاخانه و گاه البته با نوعی ادب آمیخته با بازارگرمی، بر سر راه گذرندگان می‌ایستادند و آنان را برای دیدن و خریدن بهترین کالای بی‌مانند به مغازه یا دکان خود دعوت می‌کردند.

فروشندگان مغازه‌های لاله‌زار که بیشترشان کت و شلوار فرنگی می‌پوشیدند، در داخل مغازه غالباً با خوشرویی از مشتری استقبال می‌کردند. یك مغازهٔ خرّازی فروشی **«مدرن»** تازه نزدیك سینما **«ایران»** و هتل **«آستوریا»** بازشده بود که صاحبش ارمنی بود و دخترانش در کار فروش کالا به پدرشان کمك می‌کردند. این نخستین مغازهٔ تهران بود که فروشندهٔ زن در آن دیده می‌شد و چون کالاهای فرنگی ویژهٔ خانمها داشت، بیشتر مشتریانش زنان پولدار و اعیان تهران بودند.

پیش از آن که **«گراند هتل»** (که در اواسط خیابان لاله‌زار قرار داشت) مبدّل به سینما و تآتر شود، تآتر **«تهران»** در مقابل سینما **«ایران»** افتتاح شد. در این تآتر هنگامی که پسرکی سیزده چهارده ساله بودم، برای نخستین بار **«عبدالحسین نوشین»** و **«لُرتا»** را دیدم که بازیگران نامی آن روزگار ایران در هنر نمایش بودند و در تآتر **«تهران»** نمایشنامه‌ی **«توپاز»** اثر **«مارسل پانیول»** نویسندهٔ فرانسوی را به روی صحنه آوردند.

از موضوع این نمایشنامه چیزی به خاطر ندارم ولی همین قدر به یادم مانده است که نفوذ پول را در اخلاق مردم به انتقاد گرفته بود. پیش از آغاز نمایش، مردی با پیشانی بلند و عینك سفید و کت و شلوار **«فلانل»** بسیار خوشدوخت، در برابر پرده نمایان شد و دربارهٔ موضوع نمایش و نویسندهٔ آن چند دقیقه سخن گفت. بعدها فهمیدم که این شخص **«سعید نفیسی»** نویسندهٔ معروف آن روزگار بوده است.

تآتر تهران نخستین تآتری بود که با عرضهٔ نمایشنامهٔ طولانی **«امیرارسلان»** و **«مادر فولادزره»** یك نمایشنامه را در بخشهای گوناگون پیاپی مانند **«سریال»**های امروزی به روی صحنه آورد. هر بخش چندین شب نمایش داده می‌شد و تماشاگران بسیاری بویژه از جنوب تهران به تماشای نمایش **«مادر فولادزره»** میآمدند و برای نخستین بار، پس از تعزیه، با «تآتر» و نمایشهای به اصطلاح غیر مذهبی نیز آشنا می‌شدند.

فیلم‌های سینما نیز به نوبهٔ خود مردم را با تمدن فرنگی آشنا کرد. جای شکرش باقی است که در حدود شصت سال پیش که سینما در تهران و نمایش فیلم‌های فرنگی در آن آغاز شد، صنعت **«سینماتوگرافی»** اروپا و آمریکا هنوز به حد امروز با فیلم‌های مبتذل و بدآموز و خانمانسوزی که امروزه آفت جان جوامع فرنگی و جوانان آن سامان شده است، به انحطاط کشیده نشده بود. هنوز نه تنها رعایت اخلاق بلکه حکایت عبرت‌انگیز و پندآموز در کار سناریونویسی و فیلمسازی غرب، کم و بیش مطرح بود. هیچ یادم نمی‌رود: یکی از بهترین فیلمهایی که در سالهای کودکی و آغاز نوجوانی در تهران دیدم و در روحیه‌ام اثر نهاد، فیلم **«کلبهٔ عموتوم»** بود که سرگذشت زندگی محنت‌بار و رقت‌انگیز سیاهان آمریکا را از روی داستان معروف نویسنده‌ای به نام **«هاریت بیچراستو»** نشان می‌داد. نام بازیگران فیلم را به یاد ندارم ولی بعضی از صحنه‌های تاثرانگیز فیلم، هنوز هم در خاطرم با غم و غصه آمیخته است.

فیلمهای سرگرم کننده‌ای هم در آن روزگار در سینما **«ایران»** و سینما **«مایاك»** ـ که هر دو در خیابان **لاله‌زار** و نزدیك لاله‌زار بودند ـ نشان داده می‌شدند که نام بعضی از آنها را مانند فیلم **«پسرشیخ»** هنوز به یاد دارم که **«رودولف والنتینو»** هنرپیشه ماهر ایتالیایی در آن بازی می‌کرد... فیلم‌های دیگری که در آنها **«آنی اوندرا»** ستاره آلمانی (همسر **«ماکس شیملینگ»** مشت‌زن قهرمان جهان آن زمان) در آن بازی می‌کرد و همچنین فیلم‌هایی از **«مارلن دیتریش»** ستارهٔ دیگر آلمانی که اخیراً در گمنامی بدرود زندگی گفت یا از **«هاری پیل»** که هنرپیشهٔ معروف آن سالهای کشور آلمان بود، در تهران شصت سال پیش (که دو سه سینما بیشتر نداشت) نمایش می‌دادند. **«خانهٔ سرّی»** نیز یکی از همین گونه فیلم‌های سرگرم کنندهٔ آن روزگار به شمار می‌آمد که شاید بتوان آن را آغازی برای فیلمهای پلیسی از نوع آثار **«آلفرد هیچکاك»** یا **«ستوان کولومبو»** دانست.

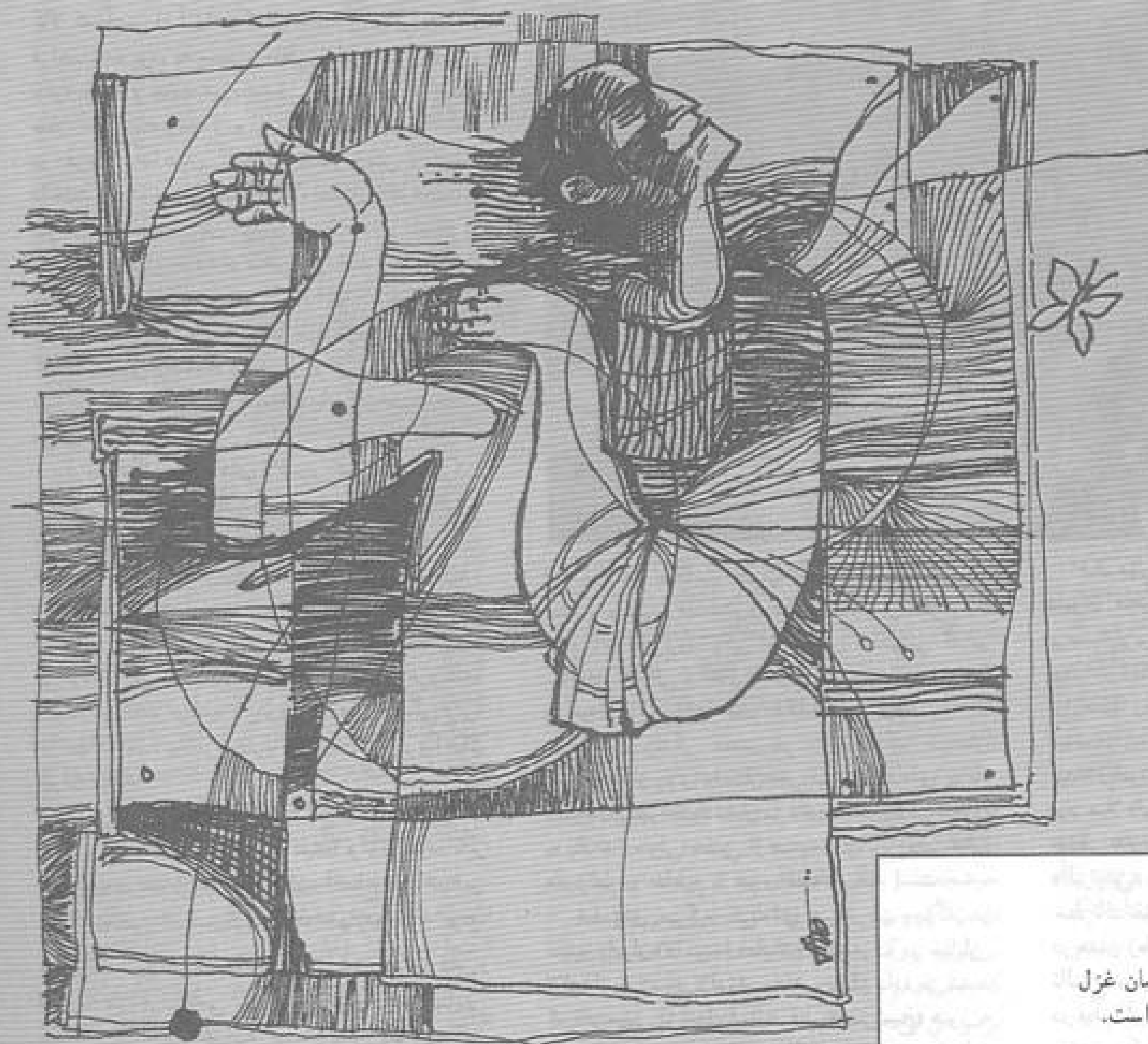
یك فیلم معروف دیگر که در آن سالهای دور در سینماهای تهران نمایش دادند، فیلمی بود بنام **«مقبرهٔ هندی»** که **«کونرادوایدِ»** هنرپیشهٔ زبردست آلمانی در آن نقش یك راجهٔ هندی را بازی می‌کرد. تصور می‌کنم فیلمسازان اروپایی در حدود پنجاه سال پیش، رغبتی داشتند که حکایات با شخصیتهای شرقی را موضوع فیلم‌های خود قرار دهند و این به خاطر کنجکاوی غربیان نسبت به زندگی شرقیان و حکایاتی از سرزمین **«هزار و یك شب»** بوده است که به مرور تغییر شکل داد و معکوس شد، یعنی شرقیان علاقه‌مند به شیوهٔ زندگی غربی ـ از راه تماشای فیلم‌های آن ـ شدند. مثلا همان فیلم **«پسر شیخ»** که **«رودولف والنتینو»** نقش اول آن را بر عهده داشت، گوشه‌ای از زندگی اعراب بدوی ـ البته با برداشت اروپایی یا به گمان و پندار غربی‌ها ـ بود.



فیلم مهم دیگری که از آن روزگار به یاد دارم، فیلم **«ایوان مخوف»** اثر معروف **«ایزنشتاین»** یکی از برجسته‌ترین فیلمسازان روسی‌الاصل تاریخ سینما بود. اگر اشتباه نکنم، این فیلم داستان زندگی یکی از تزارهای روسیه را نشان می‌داد. در آن روزگار، فیلمسازان و هنرپیشگان معروف سینما بیشتر اروپایی بودند و هنوز در آمریکا هنرپیشهٔ برجسته‌ای پدید نیامده بود. مثلا **«ایوان ماژوخین»** که در فیلم‌های شورانگیز عشقی هنرنمایی می‌کرد، یك هنرپیشه روس بود و یا **«آلبرتینی»** که در فیلم‌های پر ماجرا با صحنه‌های خطرناك نقش داشت، یك هنرپیشهٔ ایتالیایی بود. البته در همان زمان در آمریکا هنرپیشگانی مانند **«ریشارد تالماج»**، **«ویلیام دزموند»** یا **«دوگلاس فربانکس»** در فیلم‌های سراسر زد و خورد و به اصطلاح قهرمانی بازی می‌کردند ولی فیلم‌های آنان از لحاظ موضوع و از حیث بازی و هنرنمایی، به پای فیلم‌های اروپایی نمی‌رسید. یکی از نمونه‌های فیلمهای آمریکایی آن روزگار: **«علامت زورو»** نام داشت که **«دوگلاس فربانکس»** در آن بازی می‌کرد که بیشتر در نقش دزدان دریایی جلوه‌گر می‌گشت. گویا آمریکاییان از همان زمان به راهزنی‌های دریایی علاقه‌مند بودند!

به طور کلی شاید نمایش این گونه فیلم‌ها در نخستین سینماهای تهران بیش از ترجمهٔ بعضی از رُمانهای اروپایی مانند **«سه تفنگدار»** اثر **«الکساندردوما»** یا **«کنت مونت کریستو»** و **«شوالیه دومزون روژ»** مردم را با دنیای غرب و زندگی فرنگی آشنا کرد. خوشبختانه در آثار ادبی و هنری اروپایی که حدود شصت هفتاد سال پیش به ایران می‌رسید، هنوز بدآموزی و فساد آشکار، لاابالیگری و بی‌ایمانی، پوچی و بیهودگی و سرخوردگی و عطش بیمارگونهٔ دیوانه‌وشی برای سرخوشی و شهوترانی و کامیابیهای عاری از شرف و نجابت انسانی ـ چنانکه امروز می‌بینیم ـ وجود نداشت و هنوز روحیهٔ شوالیه‌گری، مردانگی، جوانمردی و فداکاری کم و بیش در آنها محسوس و ملموس بود...

از همان زمان بود که طبقات جدید درس خوانده در ایران شیفته و فریفتهٔ تمدن فرنگی شدند و رفتن به اروپا و زندگی به شیوهٔ اروپایی، آرزو و الگوی بسیاری از خانواده‌های ایرانی شد؛ و به این ترتیب بسیاری از آنها در پی آن شیفتگی و فریفتگی، هویّت ایرانی و ایمان دینی خود را از دست دادند و سالها طول کشید تا **سراب غرب** برما آشکار گردید...

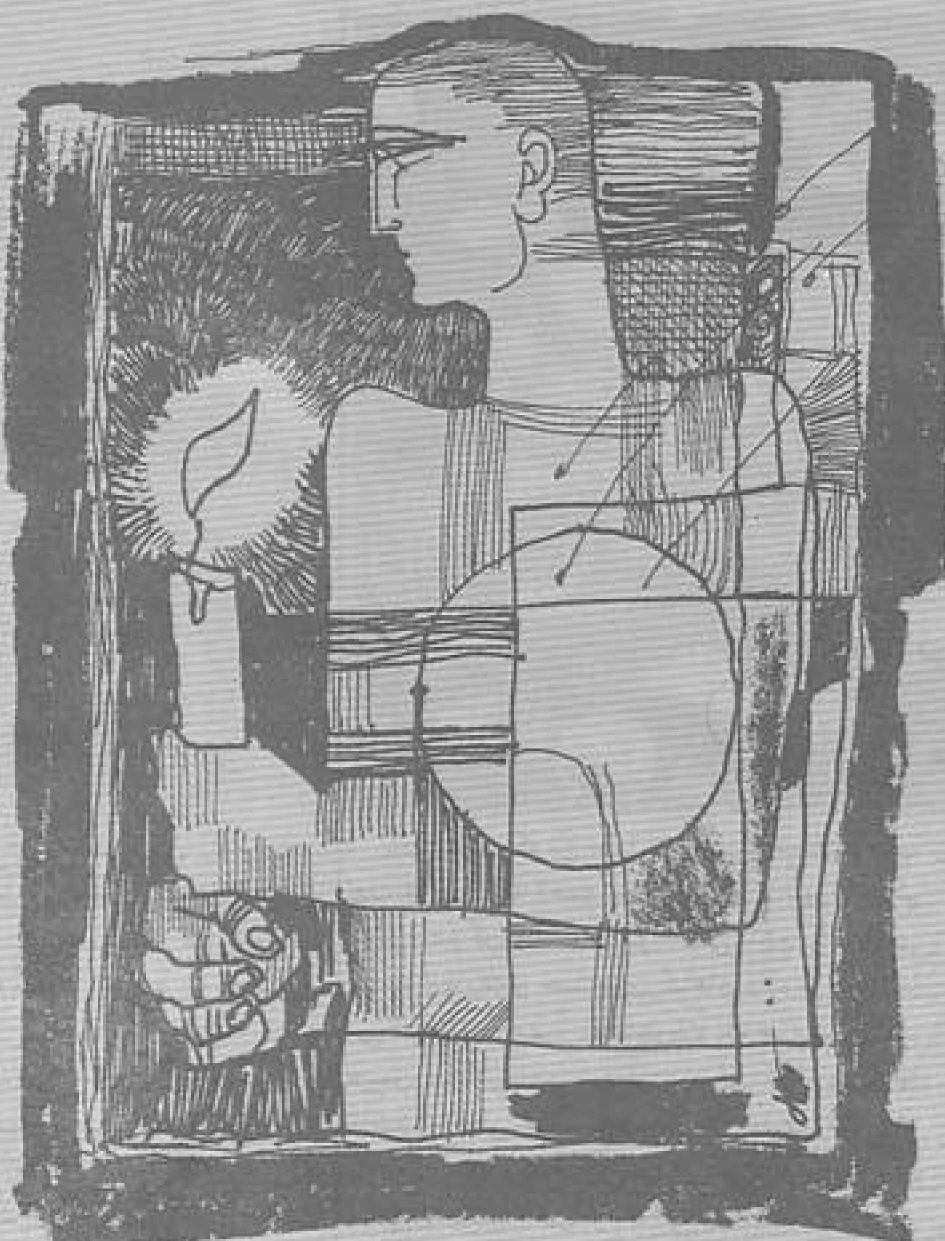


از قفس هزار خورشید / رجب افشنگ ـ تنکابن

به نام تو بر می‌خیزم
ای یگانه،
به نام محراب نگاه تو
که دل را در آسمان غزل
حکایتی است،

به عطر اندیشهٔ کلام تو،
وقتی نماز شب را اقامه می‌بندم
خلوت مرد عاشق
تبسم از خدای سپید، دارد،
و شور آفرینی صداقتش
آئینهٔ تمام نمای کودکی است
که هر روز از نگاه مادرش
گلی می‌چیند.
به نام تو بر می‌خیزم
ای یگانه،
به نام هستی تو،
به نام دریایی که از دستان بزرگ تو وسعت می‌گیرد،
تا به پاروی عشق
زورق نجابت را پناهی باشم،
در شبی که حادثه
توفان زندگی است،
و آزادی
زندانی
که از قفس هزار خورشید
بال می‌گیرد.
به نام تو بر می‌خیزم
ای یگانه،
به نام فرشتگانی که از پیراهن سبز تو،
پرچم فردا را،
بر می‌افرازند،
بر فراز ناشناخته‌ترین قله‌هایی
که آسمانش، پگاه ماست.

● سه شعر از ضیاءالدین ترابی



● چراغ

روشن‌تر از پگاه شبی دارم
آرامشی نجیب
که می‌خواهد
با چتری از نگاه بپوشاند
زخمان خستهٔ نفسم را
گاهی که بی درفش و
سپر
بی یاد و یار
می‌آیم از تلاش و تهاجم
مانند آن ستاره که می‌تابد
بر آسمان تیرهٔ شب
تاهوای باغ
روشن‌تر از پگاه بسوزد
روشن‌تر از چراغ که می‌سوزد
در کورسوی ساحل
در انزوای هستی من
در من.

● جادهٔ حیرت

گریز نیست از این بادهای توفانی
گریز نیست
گریزنده‌ای
گریزانی
که می‌گریخت
کجاست؟
کجاست آن که زمانی
شبانه دل به سفر داد
و گفت
پس از من آینه تنها
جهان تهی
و ماه خسته، پریشان
و آفتاب، سیاه و
بهار، مثل زمستان
خواهد بود
و هیچکس به سراغ گلی نخواهد رفت
که از شکفتن
تنها
شکوفه دادن و
یخ بستن
به شاخهٔ سمج بوته را
به یاد دارد و
از عطر
تهی است
تهی است مثل زمستان
از آفتاب
و مثل شب
از ماه.
و گفت و بار سفر بست
و پشت پرده‌ای از ابر و شن
میان همهمهٔ بادهای سرگردان
به سوی جادهٔ بی‌انتهای حیرت رفت.

● از پلکان آینه

از کوچه‌های یاد تو می‌آیم
مانند کودکی که فرو می‌آید
از پلکان آینه
از کوچه‌های ساحلی رود،
با آن پل شکسته.
آن پل که خسته بود
خمیازه می‌کشید
مثل شتر
و آب
مثل کف و بزاق دهان می‌ریخت
بر روی سنگ‌ها و علف‌ها.
بوی علف
و آب شنیدیم
ماندیم
من تشنه بودم
آب روان بود
یک جرعه
نه
یکصد هزار جرعه که نوشیدم
انگار هیچ آب نخوردم
آب زلال تشنه‌ترم کرد.
من خواب بودم
آب نبود
آن سراب بود
گاهی که من
از کوچه‌های یاد تو می‌آمدم
مانند کودکی که فرو می‌آید
از پلکان آینه
از کوچه‌های ساحلی رود.

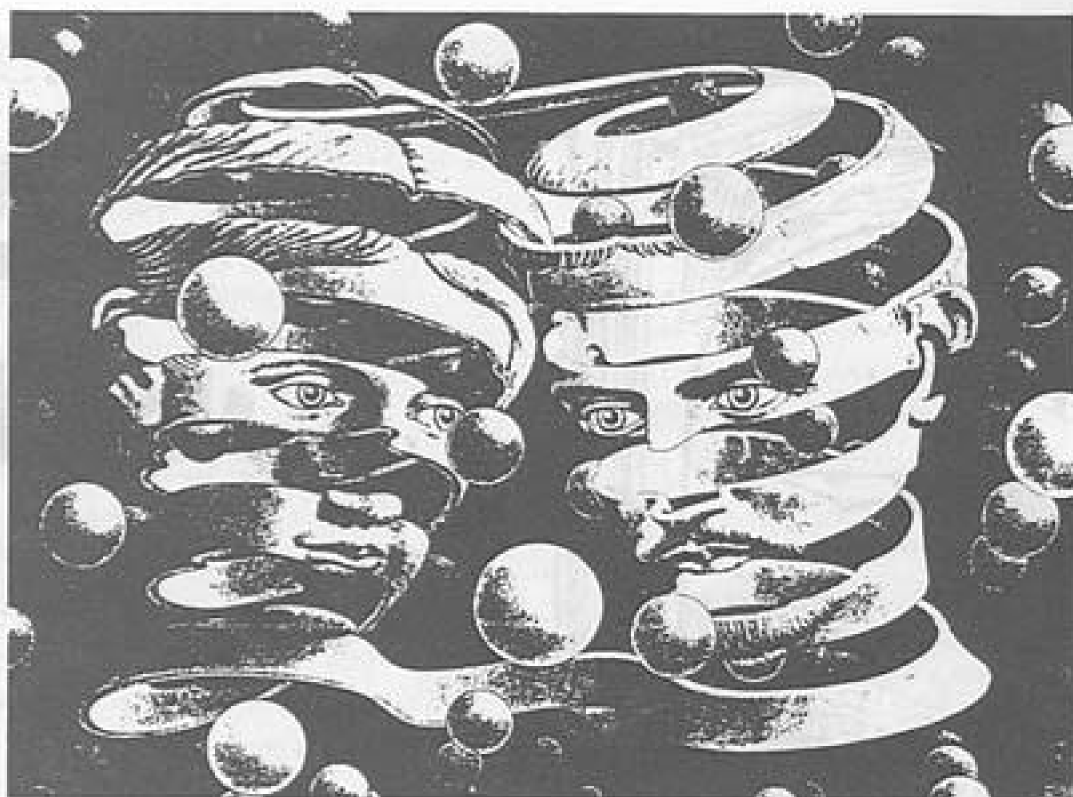
ستارگان

قصّه یك چوپان اهل پرووانس

آلفونس دوده

ترجمه فروهر فاضلی

در آن زمان که من حیواناتم را در کوهستان داشتم، هفته‌ها بی‌اینکه احدی را ببینم تك و تنها با سگم «لابری» و گوسفندانم در چراگاه می‌ماندم. گاه عابدی از «موندلور» در جستجوی گیاهان دارویی از آنجا می‌گذشت، یا چهرهٔ سیاه سوختهٔ یك هیزم‌شکن اهل «پیمون» را می‌دیدم. مردمان ساده‌ای که از بس تنها مانده و با کسی حرف نزده بودند ذوق حرف زدن را هم از دست داده و هیچ اطلاعی از شهرها و روستاهای پایین نداشتند. به این ترتیب هر پانزده روز یکبار وقتی در راه سربالایی صدای سم قاطر مزرعه‌مان را می‌شنیدم که آذوقهٔ پانزده روزه را برایم می‌آورد، و چهرهٔ شاد «میارو» پادوی کوچك را می‌دیدم که کم کم در بالای تپه ظاهر می‌شد و یا وقتی که موهای سرخ «عمه نورا»ی پیر را می‌دیدم، واقعاً خوشحال می‌شدم. آنها را وامی‌داشتم که خبرهای ولایتهای پایین را برایم تعریف کنند: جشن‌های تولد، عروسی‌ها... اما آنچه که بیشتر مورد علاقه‌ام بود، دانستن احوال دختر اربابمان بود. خانم «استفانت»، زیباترین دختری که در آنجا، تا ده فرسخ از هر طرف، کسی به زیبایی او پیدا نمی‌شد؛ بدون ابراز علاقهٔ چندان به موضوع، اطلاع پیدا می‌کردم که آیا به جشنها و شب‌نشینی‌ها می‌رود، و یا هنوز هم خواستگارانی برایش می‌روند؛ و خطاب به کسانی که از من می‌پرسند: «این حرفها به تو چوپان بیچارهٔ کوهستان چه مربوط است؟» جواب می‌دهم که من بیست ساله هستم و این «استفانت» هم قشنگترین موجودی است که به عمرم دیده‌ام... سرانجام روز یکشنبه‌ای اتفاق چنان افتاد که برای رسیدن آذوقهٔ پانزده روزه، در انتظار ماندم. با خود می‌گفتم که علت تأخیر لابد نماز کلیسا بوده است. بعد، طرفهای ظهر، توفان و بارش شدیدی درگرفت و فهمیدم که قاطر نتوانسته به علت خرابی راهها حرکت کند. بالاخره حدود ساعت سه که آسمان شسته و آفتاب پیدا شده بود، در حالی که کوهستان از آب و آفتاب برق می‌زد، در میان چك‌چك قطرات آب از برگها و سرریز جویبارها، صدای سم قاطر را شنیدم، چنان نشاط‌آور و زیبا بود که مثل صدای ناقوس کلیسا در روز عید پاك به گوشم می‌خورد. اما کسی که بر قاطر نشسته بود، نه «میارو» بود و نه عمه نورا. فرزندان من، می‌توانید بگویید که چه کسی بود؟ بله، خود خانم «استفانت» بود که روی سبدهای حصیری، خدنگ نشسته وهوای کوهستان و توفان صورتش را گل انداخته بود. پادوی کوچك مریض شده بود و عمه نورا هم برای تعطیلات پیش بچه‌هایش رفته بود. این خبرها را استفانت موقع پیاده شدن از قاطر گفت؛ وگفت که چون راه را گم کرده بوده، دیر رسیده، اما وقتی نگاه کردم و او را در لباسهای قشنگ میهمانی - با روبان گل‌دار و دامن براق و لبه‌های توری - دیدم، به نظرم آمد که برای شرکت در مجلس رقص تأخیر کرده نه برای آمدن به اینجا. آه، که چه موجود زیبایی است! چشمانم از دیدن او سیر نمی‌شد. حقیقت این که در عمرم هرگز او را تا این حد از نزدیك ندیده بودم. زمستانها وقتی که گله‌ها به جلگه برمی‌گشتند و من برای صرف شام به مزرعه می‌رفتم، گاهی او را می‌دیدم که به شتاب از تالار ناهارخوری رد می‌شد، بی آنکه با خدمتکاران صحبتی بکند؛ و همیشه هم با لباسهای زیبا، آراسته و قدری مغرور... و حالا او اینجا بود، پیش روی من. وقتی آذوقه‌ها را از اسب پایین می‌آورد، کنجکاوانه دور و برش را نگاه می‌کرد و در همان حال دامن مخصوص شرکت در جشنش را کمی بالا گرفته بود که خراب نشود. بعد به آغل گوسفندها رفت، چون می‌خواست آن گوشه‌ای را که من در آنجا می‌خوابیدم ببیند. طشتی کاه و یك پوست گوسفند و کلاه بزرگ من که به دیوار آویزان بود، انبان و تفنگ ساچمه‌ای من، همه به نظرش جالب آمد. گفت: «پس تو اینجا زندگی می‌کنی، چوپانك! حتماً از تنهاییت خیلی ناراحتی! چه کار می‌کنی؟ به چه فکر می‌کنی؟...» دلم می‌خواست بگویم که به تو فکر می‌کنم و دروغ هم نبود، ولی آنقدر آشفته حال بودم که نتوانستم یك کلمه هم بگویم. فکر می‌کنم که متوجه حال من هم شده بود و خوشش می‌آمد که با شیرین زبانی مرا آشفته‌تر کند. وقتی با من حرف می‌زد قیافهٔ یکی از فرشتگان کوه «استره» را داشت، با خندهٔ زیبایش و با عجله‌ای که در رفتن داشت، این دیدار مثل رؤیایی جلوه می‌کرد. در این موقع گفت: «خداحافظ»، و رفت و سبدهای خالیش را هم با خود برد. وقتی در سراشیب راه از نظر ناپدید می‌شد، حرکتش برای من چنان بود که انگار



ریگهایی که از زیر سم قاطر در می‌رود مثل تیر بر قلبم می‌خورد. این صدا تا مدتها در گوشم بود و تمام آن روز مرا رها نمی‌کرد. مثل آدمهای خوابزده آنجا مانده بودم و از ترس ناپدید شدن این رؤیا تکان نمی‌خوردم. طرفهای شب، موقعی که هوای عمق دره‌ها آبی‌رنگ می‌شود و گوسفندها بع‌بع‌کنان برای رفتن به آغل درهم می‌لولند

شنیدم که کسی از آن پایین مرا صدا می‌زد و دیدم که دختر خانم دوباره ظاهر شد، نه خندان همچون چند لحظه قبل، بلکه لرزان از سرما و ترس و خیس از آب. ظاهراً در پایین تپه‌ها رودخانه «سرگ» بعد از باران و توفان پرآب شده و چون او می‌خواسته به هر قیمتی که شده از آن بگذرد، چیزی نمانده بوده که غرق شود. بدتر از همه این که در این ساعت شب دیگر اصلاً نمی‌شد فکر بازگشت به مزرعه را کرد، چون راه خیلی پر پیچ و خم بود و این دختر خانم خود به تنهایی اصلاً نمی‌توانست برگردد.

من هم نمی‌توانستم گله را به حال خود بگذارم. این فکر که مجبور است شب را در کوهستان بماند، خصوصاً اندیشیدن به اضطراب و نگرانی بستگانش او را خیلی آزار می‌داد. او را دلداری دادم: «خانم در ماه ژوئیه شبها خیلی کوتاه است. ممکن است به شما بد بگذرد، ولی شب طولی ندارد» و فوراً آتش بزرگی برایش افروختم تا پا و دامنش را که خیس شده بود خشک کند. بعد هم برایش شیر و کره آوردم. اما دخترک نه به فکر گرم کردن خود بود و نه چیز خوردن و همین که قطرات درشت اشك را در چشمانش دیدم، خودم هم کم مانده بود که به گریه بیفتم شب کاملاً فرا رسیده بود. بر قله کوههای مغرب جز گردی از آفتاب و بخاری

کم‌رنگ از نور به چشم نمی‌آمد. از او خواستم که برود و در آغل استراحت کند. و در حالی که برایش روی کاه تازه یك پوست گوسفند نو پهن می‌کردم گفتم: «شب به خیر»، و شب خوشی را برایش آرزو کردم و بیرون رفتم و جلو در نشستم. اما در آغل یك دفعه باز شد و «استفانت» زیبا بیرون آمد. گویا نمی‌توانست بخوابد. گوسفندها جا به جا می‌شدند و کاهها را زیر و رو می‌کردند یا بع بع می‌کردند. او بهتر دیده بود که به کنار آتش بیاید. چنین که شد پوستین گوزن را روی شانه‌اش انداختم و آتش را بیشتر کردم و کنار هم نشستیم، بی آن که حرفی بزنیم. اگر شبی را زیر آسمان خوابیده باشید، می‌دانید که وقتی ما آدمها می‌خوابیم دنیای اسرار آمیز دیگری در میان تنهایی و سکوت بیدار می‌شود. چشمه‌ها واضحتر آواز می‌خوانند و برکه‌ها آتش‌های کوچکی برمی‌افروزند. ارواح کوهستان همه آزاد شده و به حرکت در می‌آیند، حرکاتی در هوا دیده می‌شود و صداهای نامفهومی بر می‌آید که آدم نمی‌داند از کجاست. انگار صدای رشد کردن شاخه‌های درختان و یا صدای گیاهانی است که از زمین می‌رویند. روز موقع زندگی جانداران و شب موقع زندگی اشیاء است. اگر هم آدم به این وضع عادت نداشته باشد، برایش ترسناك می‌شود. به همین خاطر دختر خانم ما از ترس می‌لرزید و با کوچکترین صدایی که بلند می‌شد به من پناه می‌آورد. یکبار ناله طولانی و غمناکی از استخری بلند شد که آن پایین می‌درخشید و در همین لحظه یك شهاب سنگی از پهنه آسمان بالای سرما گذشت. گویی ناله‌ای که شنیدیم نوری با خود داشت. «استفانت» آهسته پرسید: «چی بود؟» گفتم: «روحی بود که وارد بهشت شد». و بر سینه‌ام صلیب کشیدم و او هم همین کار را کرد. بعد لحظه‌ای سرش را متفکرانه به طرف آسمان گرفت و به من گفت: «راست است که می‌گویند شما چوپانها جادوگرید؟»

«نه خانم؛ اصلاً این طور نیست. اما چیزی که هست این است که ما اینجا به ستاره‌ها نزدیکتریم و بیشتر از مردمان شهرها می‌دانیم که چه می‌گذرد!»

تصورش را بکنید؛ دستش را زیر چانه گرفته، مثل چوپانها در پوستین گوسفند فرو رفته بود، اما چوپانی آسمانی.

ـ «چه ستاره‌ای در آسمان است! و چه زیباست! تا به حال این همه ستاره در عمرم ندیده بودم! تو اسم همهٔ اینها را می‌دانی، چوپان؟»

ـ «بله که می‌دانم... نگاه کنید. درست بالای سرما، این را «راه ژاك مقدس[1]» می‌گویند. این راه درست همان راهی است که از فرانسه به اسپانیا می‌رود. همان راهی که «ژاك دوگلیس مقدس» آن را کشیده تا راه را به «شارمن شجاع» نشان بدهد که به جنگ «سارازن‌ها» رفت. کمی دورتر «کالسکه ارواح[2]» است با آن چهار تا پایهٔ درخشانش. سه حیوان جلوتر می‌روند و این کوچولویی که پهلوی سومی است کالسکه‌ران است. دورتادور این همه ستاره‌ها ارواحی هستند که خداوند نمی‌خواهد آنها را پیش خود نگهدارد. آن طرف هم «سه پادشاه»[3] است. این ساعت چوپانهاست. به آن نگاه می‌کنم و می‌فهمم که نصف شب گذشته است. کمی پایین‌تر به طرف جنوب ستارهٔ «ژان دومیلان[4]» است که می‌درخشد و اسم دیگری هم دارد: «مشعل ستارگان» چوپانها از این ستاره حکایت می‌کنند که گویا شبی ژان دومیلان با سه پادشاه به مجلس عروسی ستاره‌ای از دوستانشان دعوت شده بودند. آن یك که خیلی عجله داشت و زودتر راه افتاده بود بالای مجلس را گرفت. سه پادشاه میانبر زدند و به او رسیدند. اما ژان دومیلان تنبل که تا دیر وقت خوابیده و کاملاً از قافله عقب مانده بود، چوبدستی‌اش را با عصبانیت به طرف آنها پرت کرد تا آنها را نگهدارد. به همین جهت «سه پادشاه»، چوبدستی ژان دو میلان هم نامیده می‌شود. اما زیباترین ستاره، ستاره ماست، «ستارهٔ چوپان»[5] که در افق ظاهر می‌شود و هر وقت گله را بیرون می‌بریم و شبها که بر می‌گردیم راه را روشن می‌کند. ما هم او را «ملگون» می‌نامیم. به نام دختر زیبایی که عاشق «پی بر دو پرووانس» بود و هر هفت سال یکبار با هم ازدواج می‌کنند.»

ـ «مگر ستاره‌ها هم با همدیگر ازدواج می‌کنند؟»

ـ «بله». می‌خواستم ازدواجهای آسمانی را برایش تعریف کنم که دیدم سرش بر شانه‌اش فرود آمد. مثل فرشته‌ای به خواب رفته بود.... تا سپیدهٔ صبح همان طور آشفته حال، او را نگاه می‌کردم. اما در این شب روشن، شبی که جز افکار خوش به من هدیه نکرد، در قداست خاصی غرق بودم. دورتادور ما ستارگان در سکوت خود همچون گله بزرگ و رامی در گردش بودند و گاه به خیالم می‌رسید که یکی از این ستارگان، ظریفترین و پرنورترین آنها، راهش را گم کرده و برای خواب نزد من آمده و سرش را بر شانه‌ام گذاشته است.

۱ـ راه شیری ۲ـ دب اکبر ۳ـ پروین ۴ـ مشتری ۵ـ زهره

● بخشهایی از یک کتاب در دست انتشار

فرهنگ اصطلاحات ادبی

● سیماداد



نیاز به منبعی که بتواند برابر نهاده‌هایی دقیق و تخصصی برای مفاهیم، واژگان ادبی، اروپائی ارائه نماید، تألیف کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی» را موجب شد.

اهم واژه‌های ادبی فارسی و اروپایی (در زمینه‌های داستان، نمایش، صناعات شعری، جریانهای ادبی و نقد ادبی) طی چهارصدواندی مقالات این کتاب ضمن تطبیق با برابر نهاده‌های برگرفته از ادبیات فارسی و اروپایی، تعریف و تبیین شده‌اند. در ضمن این مقالات با بهره‌گیری از امثله و شواهد متنوع ادبی سعی شده است حوزهٔ معنایی واژه‌ها و اصطلاحات، بیش از پیش وضوح یابد.

همچنین در انتهای کتاب دو فهرست کامل از واژه‌های ادبی مطرح در مقالات به صورت واژه‌نامهٔ فارسی به انگلیسی و انگلیسی به فارسی گرد آمده است. این ضمائم دسترسی به برابر نهاده‌های واژگان ادبی را برای مترجمین، اندیشمندان و دانشجویان میسر مینماید.

مقالهٔ ذیل نمونه‌ای از مقالات مندرج در کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی است» که به زودی توسط انتشارات مروارید منتشر می‌شود.

حُسن تعلیل، مجاز بعید **Conciet**

تعلیل در لغت ذکر علت است و حسن تعلیل در اصطلاح ادب آن است که شاعر برای مطلب خود دلیلی دلپذیر اما نه مطابق با واقع بیاورد. برای مثال:

چوب را آب فرو می‌نبرد حکمت چیست
شرمش آید زفروبردن پرورده خویش

(فرهنگ ادبیات فارسی دری)

در اصطلاح ادبیات انگلیسی، حسن تعلیل نوعی مجاز (نك.مجاز) است که در آن به وسیلهٔ تشبیه (نك.تشبیه) یا استعاره (نك.استعاره) میان دو موضوع کاملاً مختلف و ناهمگون مقایسه‌ای انجام می‌شود. این صناعت نزد شعرای قرن شانزدهم و شعرای متافیزیك (نك. شعر متافیزیك) رواج بسیار داشته است. حسن تعلیل، در واقع یکی از ویژگیهای مهم شعر متافیزیك می‌باشد. شاعر با حسن تعلیل و به کمك استدلال، میان دو موضوع کاملاً مختلف و ناهمگون شباهتهائی را پیدا می‌کند. برای مثال، جان دان، شاعر متافیزیك، در یکی از مشهورترین مجازهای خود، یگانگی دو عاشق را در زمان غیبت یکی از آنها با رابطه میان دوپای پرگار مقایسه می‌کند، و برای آنکه معشوقه‌اش را نسبت به جدائی قریب‌الوقوع خود (به علت سفر) دلداری دهد چنین استدلال می‌کند:

If they be two, they are two so
As stiff twin compasses are two,
Thy soul the fixed foot, makes no show
To move, but doth, if th,other do.
And though it in the centre sit,
Yet when the other far doth roam,
It leans, and hearkens after it,
And grows erect, as that comes home.
(Forbidding Mourning)

همانطور که دو پای پرگار هر چقدر از یکدیگر فاصله بگیرند باز در رأس به یکدیگر متصلند، و همان‌طور که وقتی یك پای پرگار حرکت می کند، پای دیگر لاجرم به سوی آن متمایل می‌شود. بر همان قیاس نیز دور شدن دو عاشق یك دوری ظاهری است و نباید موجب نگرانی و ناراحتی بشود.

اگر چه این قسم مجاز در اشعار شعرای غیرمتافیزیك نیز به کار می‌رفته است، وجه تمایز میان شعر آنان با شعر متافیزیك در نحوه و شیوه استفاده از مجاز بعید است. در اشعار دوران الیزابت (نك. دوران الیزابت) معمولاً این نوع مجاز به خاطر زیبائی و حسن تأثیر آن به کار می‌رفته وهدف از کاربرد آن صرفاً در زیبائی ورسائی آن خلاصه می‌شود، اما مجاز بعید متافیزیکی، علاوه بر آن که تصاویری (نك .تصویر) عینی و بدیع دارد، هدفی فراتر از خود را دنبال می کند و هدف از آن یا اثبات مطلبی است و یا مجاب کردن خواننده. این شیوه برخورد با مجاز بعید یکی از شگردهائی است که شاعر متافیزیك به کار می‌برد تا میان مطالب روحانی و فلسفی با مطالب مربوط به جسم و ماده، آشتی برقرار کند و شعر حاصل از آن بازتاب عملکرد توأم احساس و اندیشه باشد.

ooo

شعر متافیزیك، شعر مابعدالطبیعه

Metaphysical Poetry

اصطلاح «متافیزیك» به معنی ماوراء طبیعی، مأخوذ از دو کلمه meta (بعد) و physic (طبیعت، صورت، ماده) است و به طور کلی مباحثی را در بر می گیرد که به طرح مسائل مربوط به هستی، حقیقت، و دانش بشری می پردازد.

این اصطلاح به طور خاص بر اشعار عده‌ای از شعرای قرن هفدهم در انگلستان اطلاق می شود که به طرح مطالب فلسفی و روحانی می‌پردازند. ویژگیهای عمده شعر متافیزیك را می توان چنین خلاصه کرد:

ـ شعرای متافیزیك، تفکرات عمیق فلسفی را در موقعیتهای معمول و عادی به کار می گیرند. برای نمونه جان دان، شاعر برجسته متافیزیك، در قسمتی از شعر Forbidding Mourning چنین گوید

Moving of th, earth brings harms and fears,
Men reckon what it did and meant.
But trepidation of the spheres,
Though greater far, is innocent.

(ترجمه: لرزه زمین سبب خسارت و وحشت می شود، انسان‌ها از تبعات این لرزه آگاهند اما گردش سیارات، گرچه عظیم‌تر، بی‌زیان است)

لرزه زمین در مقایسه با حرکت کهکشانها، بسیار ناچیز است اما سبب خسارات و وحشتی درخور فهم و درك انسان می‌شود. حال آنکه حرکت کهکشانها در عین عظمت، هیچ زیانی به بار نمی آورد. شاعر از این استدلال نجومی و علمی برای بیان ثبات و آسیب ناپذیری خود در مقایسه با عشق ناپایدار و جسمانی عشاق دیگر بهره می گیرد.

ـ شعر متافیزیك از ایجاز (نك. ایجاز) و دقت معنای خاصی برخوردار است و در عین اختصار، سرشار از معانی بدیع و عمیق است. از این رو آن را دارای ساختاری (نك. ساختار) قوی می نامند.

ـ شعر متافیزیك از حیث تفکر و اندیشه جاری در آن، شعری غامض است و درك آن را با دریافت راز معما برابر گفته‌اند.

ـ این نوع شعر، ماحصل افکار و احساسات شعرائی است که در زمینه علوم و فلسفه، دانشی وسیع دارند. در واقع این شعرا مخاطبان خود را در میان عده‌ای از دانش پژوهان و ادیبان که از درك و دریافت بالائی برخوردارند، جستجو می کنند و از این رو کلامشان مشحون به ظرافت و زیرکی است.

ـ شعر متافیزیك، ماهیتی اساساً استدلالی دارد و چون شعری جامع است، خواننده از مجموع اثر می تواند نتیجه‌ای معین به دست آورد. خواندن بخشی از شعر متافیزیکی چیزی به خواننده نمی‌دهد، حال آنکه در اشعار دیگر معمولاً هر سطر، هر تصویر (نك. تصویر) و هر قسمت از حیث تأثیر و تأثر، ضمن هماهنگی با دیگر اجزاء، مستقل و قائم به ذات است.

ـ زبان در شعر متافیزیك زبان رایج مردم است و لحن (نك. لحن) آن معمولاً خطابی است:

Let me powre-forth
My tears before thy face...
(Donne)

Come live with me, and be my love, and we will some new pleasures prove Of golden sands, and by crystal brooks, With silken lines, and silver hooks.
(Donne)

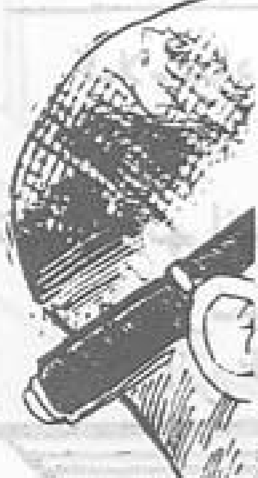
ـ شعر متافیزیك، مختصر و بسیار منسجم است. آندرومارول شاعر دیگر متافیزیك در این زمینه هنر خود را به قابی زیبا و غریب (دقیق) تشبیه می کند که گلها در آن با کاردانی جا گرفته‌اند و در نهایت دقت انتخاب شده‌اند. جان‌دان نیز بر غرابت و صرفه‌جوئی زبان تاکید می‌ورزد. جامعیت و انسجام در شعر متافیزیك سبب می شود که ابیات (نك. بیت) آن از هشت پایه (نك. پایه) (به جای ده پایه که در زبان انگلیسی معمول است) تشکیل شود و پاره‌های شعر (نك. پاره شعر) کوتاه و متناسب با مفاهیم مستتر در آن باشد. پاره شعر در این اشعار معمولاً یا مزدوجه (نك. مزدوجه) است یا دوبیتی (نك. دوبیتی). در غیر این در صورت، پاره شعرهائی ابتکاری و متناسب با درونمایه (نك. درونمایه) شعر به کار گرفته می‌شود. شاعر از طول سطرها و طرح قافیه (نك. طرح قافیه) برای انتقال معنی مدد می گیرد.

ـ دیگر ویژگی عمده در شعر متافیزیك، کاربرد نوعی از مجاز (نك. مجاز) در آن است که به آن در اصطلاح فارسی می‌توان مجاز بعید (نك. مجاز بعید) یا حسن تعلیل (نك. حسن تعلیل) نام نهاد. شاعر به وسیلهٔ این مجاز معمولاً با تشبیه (نك. تشبیه) یا استعاره (نك. استعاره) میان دو مطلب مختلف و ناهمگون، مقایسه‌ای انجام می‌دهد و شباهتهائی را پیدا می کند که فقط با استدلال شاعر، این شباهت‌ها ممکن و میسر می شود.

شعرای برجسته متافیزیك جان‌دان، کلیولند، آندرومارول، کاولی، کراشاو، جورج هربرت، وواِن بوده‌اند.

گفتنی است که عنوان متافیزیك را نخستین بار جان درایدن، شاعر و منتقد قرن هفدهم، با این عبارت که شعر جان‌دان بر موضوعات ما بعد طبیعی تأثیر نهاده است، در مورد شیوهٔ شاعری دان به کاربرد.

پس از درایدن، ساموئل جانسون، ادیب انگلیسی در قرن هجدهم، اصطلاح مذکور را با لحنی تردیدآمیز بر این دسته از شعرا اطلاق کرد.



دسترسی آسان به کتاب

دسترسی آسان به کتاب



شرکت انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی مفتخر است که طرح فرهنگی دیگری را از آغاز سال ۱۳۷۱ به مرحلهٔ اجرا گذارد.

پذیرش مشترك برای تمام کتابهای شرکت

از علاقمندان در تهران و شهرستانها دعوت می‌شود فرم زیر را تکمیل کرده با دو قطعه عکس به نشانی دفتر مرکزی شرکت ارسال دارند تا کارت اشتراك برای آنها صادر شده با پست سفارشی برایشان ارسال گردد.

تقاضای اشتراك کتابهای شرکت

اینجانب: ________ نام پدر: ________ شمارهٔ شناسنامه: ________

صادره از: ________ متولد: ________ شغل: ________

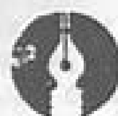
به نشانی: ________________

تلفن: ________________

ضمن ارسال دو قطعه عکس خواهشمندم کارت اشتراك کتابهای آن شرکت را برایم صادر فرمایید.

امضا:

شرایط و مزایا و تخفیفات ویژهٔ مشترکان متعاقباً آگهی خواهد شد.



انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی
(شرکت سهامی)

دفتر مرکزی و فروشگاه شمارهٔ ۱: تهران، خیابان افریقا، چهارراه شهید حقانی، (جهان کودك)، کوچهٔ کمان، شمارهٔ ۴، کد پستی ۱۵۱۸۷، تلفن، ۷۰ــ۶۸۴۵۶۹

فروشگاه شمارهٔ ۲، خیابان انقلاب، جنب دبیرخانهٔ دانشگاه تهران

دسترسی آسان به کتاب

دسترسی آسان به کتاب

معرفی:

شرکت فارس گو تقدیم می کند

کتاب لغات سخنگو استاد سخن(زبان)

شرکت فارس گو مفتخر است که با همکاری و مشارکت انتشارات الکترونیکی فرانکلین اولین و کاملترین کتاب لغات سخنگوی جیبی را به جامعه علمی فرهنگی کشورمان تقدیم دارد.

کتاب لغات سخنگو استاد سخن مدل LM6000 یکی از مجموعه انتشارات الکترونیکی شرکت بین المللی فرانکلین بوده که توسط نمایندگی انحصاری انتشارات الکترونیکی فرانکلین در جمهوری اسلامی ایران شرکت فارس گو به مدیریت آقای هوشنگ جهان بین عرضه می گردد.

مجموعه انتشارات الکترونیکی شامل انواع کتب مرجع شامل دائرةالمعارف، فرهنگ لغات، کتب مقدس دینی، انواع کتب علمی، فنی و ادبی می باشد که بصورت مختصر به شرح ذیل معرفی می گردد.

کتاب لغات ناطق با استاد سخنگو LANGUAGE MASTERS کتاب الکترونیکی لغات در مدلها و ظرفیت‌های مختلف از یك مگابایت الی ۲/۵ مگابایت ظرفیت با صفحه بزرگ ۸ خطی بصورت سخنگو و یا صامت بوده که مدل های سخنگو دارای بلندگو بصورت ناطق هم توسط بلندگو موجود در دستگاه و هم قابل وصل به بلندگوهای دیگر معمولی و یا رادیو، تلویزیون می باشد. استفاده کننده از این کتاب لغت ناطق ضمن دسترسی به بیش از دو میلیون و پانصد واژه و کلمات و اصطلاحات به تعاریف و معانی کامل کلمات به زبان های مختلف با دستور زبان کامل لغات مورد نظر دستیابی خواهد داشت و نیز این کتب لغات سخنگو بصورت یك دائرةالمعارف کامل با میلیون ها اطلاعات به استفاده کننده این فرصت را میدهد تا در کمتر از یك ثانیه در مورد هر لغت یا واژه مورد نظر اطلاعات کافی از نظر معانی، مفاهیم، تلفظ صحیح، ریشه صحیح و اصلی کلمه و فرمهای دیگر آن کلمه (فعل، فاعل، قید، صفت) در صفحه ظاهر و برایش خوانده شود.

* مدل LM6000 با استاد زبان ناطق Speaking language Master

- تلفظ می کند ۱۱۰ هزار لغت را.
- حاوی بیش از ۳۰۰ هزار شرح معانی و تعریف لغت و ۵۰۰ هزار مترادف
- تصحیح املاء برای بیش از ۱۱۰ هزار لغت.
- راهنمای گرامری که بیش از ۷۰ عنوان و مبحث گرامری را در مهارت گرامری کمك و تامین می نماید.
- حاوی برنامه های مختلف سرگرم کننده بازی با کلمات و شامل بازی طراحی.
- شامل یك حافظه مخزن نگهداری لغات شخصی مورد نظر استفاده کننده و لیست لغات مورد استفاده شخص، برای استفاده در بازی با کلمات.
- خصوصیات اختصاصی شامل: لیست سفارش برای استفاده لغات جدا شده برای استفاده کننده، هشت خط در صفحه برای تایپ در اندازه‌های مورد نظر فرد استفاده کننده

از خصوصیات حائز اهمیت این کتاب لغات آنست که علاوه برآنکه افراد در شرایط عادی می توانند از آن استفاده کنند برای افراد نابینا بخوبی قابل استفاده می باشد، همچنین افراد ناتوان ذهنی و استثنایی می توانند از این کتاب لغت ناطق استفاده کنند.

* مدل DBS-1-1 کتاب دیجیتال ناطق

مجموعه منحصر به فرد و حیرت‌انگیز کتاب ناطق که با داشتن صفحه نمایانگر ۵ خطی و در ابعاد کوچك جیبی با وزن کمتر از ۱۶۰ گرم دسترسی سهل و سریع به مجموعه مطالب یك کتاب کامل نظیر کتاب لغات وبستر و دیگر کتب مرجع را ممکن می سازد.

این کتاب الکترونیکی با داشتن قابلیت تعویض ۲ کارت حافظه قابلیت گنجایش ۴۵ مگابایت ۴۵ میلیون واژه اطلاعاتی جمعاً در هر دستگاه معادل ۹۰ میلیون واژه اطلاعاتی و ۹۰ مگابایت قدرت که هر یك از کارت ها معادل ۴۰ کتاب هزار صفحه‌ای در خود جای داده است. مدل های آینده این کتاب ناطق پیش بینی گنجایش ۴ کارت قابل تعویض در هر دستگاه را داشته که در آینده نزدیك عرضه خواهد شد.

این مجموعه کتاب ناطق علاوه‌بر آنکه بصورت یك کتاب لغت کلیه اطلاعات و معانی لغات را در اختیار می گذارد کلیه کتب مرجع علمی دانشگاهی در زمینه‌های مختلف پزشکی، ادبی، فنی مهندسی، هنری و سایر رشته‌های علمی فرهنگی را بصورت بسیار آسان و سریع در دسترس دانشجویان و دانش‌پژوهان قرار دهد. شایان ذکر است که زبان فارسی در ردیف هفتمین زبان مورد استفاده در بیان مطالب کتب مرجع قرار داده که مطالب قابل دسترس به زبان فارسی نیز بتواند بیان شود.

تاکنون مطالب کتب که در مجموعه کتاب ناطق مورد استفاده قرار داده شده است به زبان‌های انگلیسی، فرانسه، آلمانی، اسپانیایی بوده است که در نظر است به زبانهای دیگر دنیا از جمله زبان فارسی مورد بهره‌برداری قرار گیرد.

* کتاب مرجع رومیزی پزشکی Physician 'Desk Reference

* مدل PDR یا کتاب مرجع پزشکی رومیزی که از جمله کتب مرجع ناطق الکترونیکی می‌باشد، که با قرار دادن کارت‌های قابل تعویض اطلاعات مورد نیاز در کار پزشکی را در زمینه‌های مختلفی مورد نیاز بصورت بسیار ساده و سریع در اختیار قرار دهد. این اقدام از جهت تحول حیرت انگیزی که در کاربرد علم پزشکی دارویی و زمینه‌های مختلف پزشکی و سهولت و دقت کافی در اختیار دست‌اندرکاران پزشکی گذاشته که می‌تواند با تعویض کارت‌های دستگاه مطالب کتب مختلف را به آسانی در دسترس قرار دهد.

از این سری کتب مرجع ناطق پزشکی می‌توان کتاب اصول طب داخلی هاریسون را نام برد، از سازمان بین المللی انتشارات علمی لیتل براون و نیز Harrison's Principles of Internal Medicine

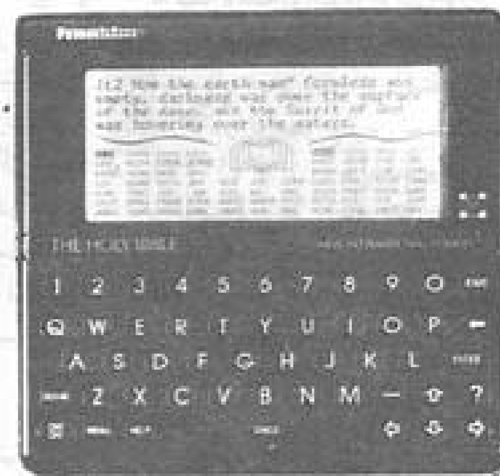
راهنمایی اثرات سوء داروهای مختلف Manual of Adverse Drug Interactions

از انتشارات علمی بین المللی مك گروهیل، همچنین از انتشارات ویلیام اندویکنز Williams & Wilkins Publications

کتب مرجع پزشکی و دیگر کتب راهنمای درمانی که بصورت کارت های الکترونیکی حاوی صدها هزار و دهها میلیون واژه و اطلاعات پزشکی در کمتر از یك ثانیه در اختیار

دانشجویان، دانش پژوهان، اساتید و کلیه پزشکان و دست‌اندرکاران رشته‌های مختلف پزشکی قرار میدهد.
یک چنین مجموعهٔ گنجینه اطلاعات پزشکی در یک دستگاه کوچک الکترونیکی که می‌تواند در جیب قرار داده شود تاکنون بی سابقه بوده که اکنون توسط مؤسسه انتشارات الکترونیکی فرانکلین عرضه و در دسترس قرار گرفته است.
سیستم کتاب دیجیتال DBS1-1 با دو کتاب دیجیتال
Merriam - Webster's Dictionary Plus
ـ شامل کتاب لغات و قسمتهایی از دائرة‌المعارف و بسته حاوی بیش از ۲۷۴ هزار معانی و مفاهیم لغات، ۴۹۶ هزار لغات مترادف و تصحیح و املاء صحیح بیش از ۸۳ هزار کلمه
ـ بازی با لغات شامل ۱۰ بازی با کلمات که در پویایی و افزایش قدرت بکارگیری لغات نقش مؤثری داشته و بخوبی افراد را در جهت ارتقاء سطح سرعت انتقال و بکارگیری لغات مناسب کمک می کند.
کتابخانه در حال توسعه کتابهای دیجیتال شامل کتابهای دیجیتال زیر خواهد بود:
ـ کتاب دیجیتال عناوین پزشکی
انتشارات پزشکی و کتب مرجع برای دانشجویان و متخصصین از فرم جیبی POCKET PDR (کتاب رفرانس رومیزی پزشکی) تا کتب پیشرفته مرجع تداخل و اثرات سوء داروها.
ـ کتاب دیجیتال راهنمای تجاری بازرگانی جیبی
اطلاعات مالی و حقوقی در مبادلات تجاری
ـ کتاب دیجیتال کمک‌های اولیه و مراقبت‌های ایمنی سلامتی
راهنمای کمک‌های اولیه برای کلیه موارد اضطراری و اورژانس پیش آمدها و حوادث.
ـ کتاب دیجیتال تغذیه و رژیم‌های غذایی
راهنمای کامل تغذیه و رژیم‌های غذایی با محاسبه کالری و سایر مواد دیگر.
کتاب دیجیتال لغات زبان فرانسه، آلمانی و اسپانیایی قادر به سخن به دو زبان
شامل ترجمه، ترکیب و تلفیق، املاء و تصحیح و راهنمای گرامر در زبان‌های ذکر شده.
و دهها کتاب دیجیتال دیگر در زمینه‌های مختلف علمی، فرهنگی و کاربردی، از علوم و فنون مهندسی و پزشکی تا کتب راهنمایی قوانین حقوقی و تجاری و حتی کتب آشپزی و کتب شخصی دیگر که هر فرد بصورت یادداشت‌های شخصی می‌تواند در این کتاب‌های دیجیتال داشته باشد و بصورت کتاب خاطرات و یادداشت تنظیم کند.

سیستم الکترونیکی کتاب دیجیتال به استفاده کننده امکان فهرست نمودن، یادداشت برداری و گسترش قابلیت‌های تحقیق و جمع آوری اطلاعات و همچنین تایپ و ویرایش و نگهداری و حفظ اطلاعات مورد نظر فرد را در اختیار وی قرار دهد و بعنوان یک Word Processor عمل می کند.
با داشتن یک کتاب دیجیتال DBS دائرة‌المعارف و کتاب لغات بدون وقفه و صرف وقت می‌توانید به معانی و تعاریف واژه مورد نظر به آسانی دست یابید.
شرکت فرانکلین ـ فارس گو انتظار دارد تا پایان سال ۱۹۹۳ میلادی سی تا پنجاه کتاب از سری مجموعه‌های کتاب الکترونیکی دیجیتال را در اختیار عموم قرار دهد.
ـ دایرة‌المعارف الکترونیکی سخنگو در مدل EC7000
حاوی میلیونها اطلاعات و معانی واژه که در حال حاضر به زبان انگلیسی به انگلیسی در اختیار می باشد. این دایرة المعارف که شامل ۲۴ جلد از دائرة المعارف چاپ کلمبیا بوده که اطلاعات بصورت چکیده و مجموعه کامل و جامع بوسیله دائرة المعارف الکترونیکی سخنگو در کمتر از یک ثانیه مطالب و واژه‌های مورد نظر را برای استفاده کننده حاضر کرده و در اختیار می گذارد.





المیرا در آتش؛ ساده‌انگاری تماشاگر!

● محسن بیگ آقا

□ نویسنده و کارگردان: حسین فرخی
□ مشاور و دستیار کارگردان: سعید کشن فلاح، امیر دراکام
□ طراح صحنه: زهره جهان برور
□ طراح چهره‌پردازی: مهین میهن
□ بازیگران: حسن کاخی، راضیه رضوی، آرزو فرخی، لیلا اسدی زاده...
□ دی ماه ۱۳۷۱، تالار وحدت.

المیرا در آتش به وقایع بوسنی هرزگوین می‌پردازد. محور نمایش خانواده‌ای است که به تدریج از هم می‌پاشد: دختر بزرگ خانواده به رزمندگان می‌پیوندد، پدر طی مبارزه‌ای اسیر می‌شود و به قتل می‌رسد و پسر نیز در دفاع از حریم خانواده در حضور مادر و دختر کوچک خانواده، المیرا، کشته می‌شود. در این میان از دو خبرنگار ایرانی حاضر هم که احساس درماندگی عجیبی مقابل کمبودها دارند، کاری برنمی‌آید. آنها راوی ماجرا هستند و تماشاگران را برای تماشای جنایتها و استمداد مردم، به شهرهای مختلف می‌برند. آنکه شاهد همهٔ این ماجراهاست دختر کوچکی به نام المیراست که باید به آرزوی همهٔ مردمی که در پایان نمایش گرد هم می‌آیند، جامهٔ عمل بپوشاند. آرزوهای لطیف و بحقی که در مونولوگ روزالیا در شروع و پایان نمایش تکرار می‌شود:

«من به پرواز فکر می‌کنم، به آزادی، به رهایی، توی سینهٔ دشت، توی دامنهٔ کوه، توی...»

سربازان صرب و آن تئورین سیاه‌پوش و از طرف دیگر مبارزان مسلمان، دو قطب نمایش را تشکیل می‌دهند که در میان آتش و دود دائماً حضور دارند. این دو قطب اما هرگز رو بروی هم قرار نمی‌گیرند. گویی در صحنه جایی برای حضور نیروهای خیر و شر در کنار یکدیگر وجود ندارد. مهم المیراست که معصومیت کودکیش را در آتش سوخته می‌بیند. چه باك که نمایش هرگز تراژیك نمی‌شود و آدمهایش مقابل هم نمی‌ایستند.

□

چه ویژگی‌هایی یك اثر هنری را از اثری تبلیغاتی متمایز می‌کند و بدون عناصر خلاقیت و بکارگیری ظرافتهای عمیق و فکر شده، آیا اثر هنری شکل می‌گیرد تا در مرحلهٔ بعد به پیام و حرف کارگردان پرداخته شود؟ به دور از پیش زمینهٔ تفکر، بی شك یك نمایش فلسفی هم به ورطهٔ ملودرام سقوط می‌کند؛ یك نمایش تبلیغاتی با محدودیتهای موضوعی که جای خود دارد.

حسین فرخی از نسل «کارگردانها»ی جوان است. نسلی که کارگردانهایش در کارهایی تجربی سعی در ارائه بازتاب ایده آلهای جامعه داشته‌اند و کمتر به آثار کلاسیك و حتی مدرن پرداخته‌اند. این بار حسین فرخی نمایشی حرفه‌ای را به روی صحنه برده است. فرخی در سال ۱۳۶۵ نمایش قبل از انفجار را به روی صحنه برده و تا سال ۱۳۷۰ و نمایشنامهٔ حماسهٔ خرمشهر، نمایشهای آینه، مرغ دریایی، تراژدی اسفندیار و داستان آدم را کارگردانی کرده است. در المیرا در آتش او می‌خواهد نمایشی مستند را عرضه کند. یعنی با اسناد و مدارکی که از طریق خبرنگاران و عکاسان اعزامی به بوسنی هرزگوین در دست دارد، به بررسی دقیق و برجسته کردن عمق فاجعه بپردازد. آنچه مسلم است فرخی به عنوان نویسنده و کارگردانی که حضوری در واقعه‌ای روی داده در محدودهٔ جغرافیایی و فرهنگی متفاوت ندارد، ابزارهای محدودی برای دراماتیزه کردن واقعیت در اختیار داشته است. البته با توجه به کارکرد گستردهٔ تبلیغاتی نمایش، جای زیادی هم برای عرضهٔ برخوردهای دراماتیك باقی نمی‌ماند. آنچه می‌ماند استفاده از تکنیکهای مختلف در به نمایش درآوردن واقعه است. اما پیش از پرداختن به این تکنیکها، اشاره به نوع درگیر شدن کارگردان با موضوع، با توجه به پیش زمینه‌ای که از او سراغ داریم، ضروری به نظر می‌رسد. فرخی در نمایشهای قبلیش نیز از دستمایه‌های تبلیغاتی استفاده کرده است. اوج این کارکرد را در مطرح‌ترین نمایشش، غروب یك برکه (۱۳۶۷) که آن را با استفاده تام و تمام از متن «غریبه و اقاقیا»ی «علی اصغر شیرزادی» کارگردانی کرد، و در خارج از کشور نیز درخشیده است هم می‌بینیم. تاثیر فرخی در متن قصه شیرزادی تنها در این حد است که آن را به سوی یك کار تبلیغاتی صرف به پیش برد و در نهایت در این نمایش، نویسنده‌ای که مدام می‌خواهد به بزرگان ادبیات تکیه کند، واخورده می‌شود و در پایان از بین می‌رود.

آلدوس هاکسلی، مارکز و دیگر نویسندگان مدرن در نمایش به دلایلی جدا از تحلیل هنری مطرود می‌شوند و گویی با این طرد، نویسنده می‌خواهد به مطرح کردن خود برسد. بازی خوب نقش اول نمایش هم ـ که تنها بازیگر آن است ـ نمی‌تواند نقایص دیدگاه کارگردان را جبران کند. دیدگاهی که حالا در نمایش المیرا در آتش نیز با آن مواجهیم. نمایندهٔ این دیدگاه در شخصیت تئورین متبلور می‌شود. مردی که با آن جامهٔ سیاه مرگبار تنها از نژادپرستی حرف می‌زند.

اشاره‌های تاریخی او به جنگهای صلیبی نیز هرگز نمایانگر تفکر فاشیستی حاکم که به کشتار مردم بوسنی هرزگوین انجامیده است، نمی‌تواند باشد. به همین دلیل است که این شخصیت با حضور مستمرش تنها به انقطاع لحظه‌های نمایش می‌رسد و نه به انگیزهٔ سربازان صرب که عکس العملهای متناقضشان غالباً نیاز به توجیه دراماتیك دارد. نتیجه اینکه المیرا در آتش بر محور نگاهی سطحی و شعارگونه استوار است و دیدگاهی تحلیلی در قبال واقعه‌ای که روایت می‌کند، ندارد.

تداخل آبسترهٔ صحنه‌های نمایش که با شکستن مکانی وقایع مجزا همراه است، از تکنیکهایی است که چند بار در المیرا در آتش مورد استفاده قرار گرفته. پدر در اردوگاه صربها زندانی است و در شب پیش از مرگش با همسرش دیالوگ برقرار می‌کند: نور موضعی دو مکان متفاوت را در کنار هم جای می‌دهد تا نوعی فراواقعیت گرایی بر روی صحنه شکل بگیرد. کاربرد این تکنیك را بار دیگر هنگامی که پدر از کنار خانه عبور می‌کند و المیرا و مادرش بر ایوان نظاره گرند، می‌بینیم. کارگردان با استفاده از این تکنیك، سعی در شکستن فضای خشك مستندوار نمایش دارد. کاری که با حضور پیرمردها در کافه نیز ادامه می‌یابد. در کنار خانوادهٔ المیرا، نمایش داستانهای فرعی دیگری نیز دارد: داستان برادر معلولی که خواهرش باید به مبارزین بپیوندد، داستان فرمانده‌ای که زبانش را به جرم جاسوسی بریده‌اند، داستان برخوردهای خبرنگار با سهر گرازده، مسجد جامع زاگرب و... که در واقع این داستانها می‌خواهند شکل داستانی ـ و نه الزاماً دراماتیك ـ نمایشنامه را تقویت کنند. اما نمایش از این جهت گاه به همین آدمهای فرعی چنان میدان می‌دهد که به ملودرام نزدیك می‌شود. نمونهٔ این مورد را در صحنهٔ خداحافظی برادر معلول با خواهرش و یا گفتگوهای پدر با مادر المیرا می‌بینیم. و یا در حضور خانواده‌های دیگر که مجبورند در خانه‌هایشان بمانند تا در درگیری صدمه نبینند.

کارگردان علاوه بر استفاده از تکنیکهایی مانند اسلوموشن با نورهای منقطع ـ که دیگر از فرط تکرار در نمایشها غیرقابل تحمل شده ـ با عناصر دیگری نیز سعی در جذاب کردن نمایش دارد. مثلاً همزمان با تغییر صحنه‌ها، اسلایدهایی از دهکده‌های یوگسلاوی مسجد زاگرب، بچه‌ای در بغل پدرش و یا بازار به نمایش گذاشته می‌شود. هنگام حضور سربازان صرب، اسلایدی از یك کارت شناسایی پشت سرشان در انتهای صحنه دیده می‌شود. این استفادهٔ تصویری ـ که البته در ادامهٔ نمایش به تکرار تصاویر می‌رسد ـ که در جهت گسترده کردن فاجعه و زنده‌تر کردن حوادث آن بکار رفته است، در ضمن نوعی فاصله گذاری و آگاه کردن تماشاگر نیز هست. همانطور که آن جوان آکاردئون به دست با عبورش شادی و امید را در میان فاجعه‌ها نوید می‌دهد.

نکتهٔ دیگر در مورد صحنه‌های مبتکرانه. صحنهٔ کشتن زنی و بیرون آوردن نوزاد از شکم اوست که به شیوهٔ بازی سایه‌ها اجرا می‌شود. این صحنه که در واقع فلاش بکی است که توسط یکی از سربازان صرب روایت می‌شود، بسیار طولانی و با جزئیات است (تا حد بیرون آوردن عروسکی به جای بچه از دل مادر). توجیه این صحنه را در نمایشی که روایتگر سادگی و معصومیت آن دختر بچه است، چگونه می‌توان پذیرفت؟

نمایش المیرا در آتش مدت ۱۰ روز روی صحنه بود. شاید با توجه به اهمیت و مطرح بودن موضوع نمایش، بتوان نگاه کارگردان را در موضوعی که برگزیده توجیه کرد و از طرفی مخاطبان نمایش را هم در سنجش اثر دخالت داد. اما دیدگاههای سطحی مانند اینکه نهنگها را نباید نجات داد، چون در بوسنی هرزگوین نیاز به کمك است(!) ساده انگاری و نوعی نادیده گرفتن سطح آگاهی مخاطب است. آنچه باقی است، جذابیتهایی است در سطح که ضعفهای دراماتیك را تاب نمی‌آورد.

ادبیات

□ سخن اهل دل
مجموعه مقالات کنگره بین‌المللی بزرگداشت حافظ ـ ناشر: کمیسیون ملی یونسکو در ایران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۱۶ ص ـ ۷۰۰ تومان.

□ گزینه شعرها
چزاره پاوزه ـ ترجمه: کاظم فرهادی، فرهاد خردمند ـ نشر چشمه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ۱۲۶ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ شکوفه عشق (کویر زندگی)
مهری حیدرزاده ـ ناشر: نویسنده ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۶۲۶ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

□ زندانهای من
سیلویو پلیکو ـ ترجمه: عبدالله توکل ـ نشر آویشن ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۱۹ ص ـ ۳۵۰ تومان.

□ کتاب سخن
مجموعه مقالات ـ به کوشش: صفدر تقی زاده ـ انتشارات علمی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۰۶ ص ـ ۳۸۰ تومان.

□ استاد بنایان / خانهٔ مردم
لوئی گی یو ـ ترجمه: دکتر منوچهر عدنانی ـ ناشر: کتاب زمان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۰۸ ص ـ ۱۲۵ تومان.

□ در دایرهٔ صبح
تقی خاوری ـ نشر درخشش ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۵ ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

□ حافظ خداحافظ
هرمز ریاحی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۱۵ ص ـ ۵۲۰۰ ریال.

□ آوازهای حوا
آزیتا قهرمان ـ انتشارات اردشیر ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۹۱ ص ـ ۹۵۰ ریال.

□ روحی خسیس ـ تنی ترو صبح در ساک
مسعود احمدی ـ نشر همراه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۶۷ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی
حسین رزمجو ـ آستان قدس رضوی ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۵۰ ص ـ ۱۷۰۰ ریال.

□ نکاتی پیرامون نگارش زبان فارسی
محمدحسن مجاهد ـ انتشارات صفی علیشاه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۱۲ ص ـ ۱۲۵۰ ریال.

□ داستانهای چینی
گردآوری و ترجمه: جان خون نین، لئوبائوزین ـ به اهتمام: دکتر سیدمحمد دبیرسیاقی ـ انتشارات آرا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۸۰ ص ـ ۲۲۰۰ ریال.

□ آتشی که نگرفت
جك لندن ـ ترجمه: اصغر رستگار ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۴ ص ـ ۳۰۰ ریال.

□ در گذرگاه زندگی (جلد اول)
برگزیده از: مجله داستانهای حقیقی ـ ترجمه: سوسن اردکانی ـ مؤسسه انتشارات مدبر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۱۶ ص ـ ۳۵۰۰ ریال.

□ فصل پرواز (مجموعهٔ شعر)
حسن گل محمدی «فریاد» ـ مؤسسه انتشاراتی و آموزشی نسل دانش ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۱۲ ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

تاریخ

□ مقامات جامی
عبدالواسع نظامی باخرزی ـ مقدمه، تصحیح و تعلیقات: نجیب مایل هروی ـ نشر نی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۰۰ ص ـ ۴۲۰۰ ریال.

□ کاترین کبیر
هانری ترویا ـ ترجمه: نادعلی همدانی ـ نشر فاخته ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۶۴ ص ـ ۴۶۰۰ ریال.

□ نظری به تاریخ و فرهنگ سقز کردستان
تألیف و تحقیق: عمر فاروقی ـ انتشارات محمدی ـ سقز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۵۶ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

□ شاه اسماعیل صفوی
پناهی سمنانی ـ ناشر: کتاب نمونه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۱۶ ص ـ ۱۶۰۰ ریال.

جغرافیا

□ جغرافیای جمعیت
پیر ژرژ ـ ترجمه: دکتر سیروس سهامی ـ نشر نیکا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۷ ص ـ ۱۱۰ تومان.

دین

□ عقاید امام راحل (ره)
(توحید، توکل، امام زمان «عج») ـ ناشر: نمایندگی ولی فقیه در سپاه ولی امر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۴ ص ـ ۳۰ تومان.

□ مبانی خداشناسی در فلسفه یونان و ادیان الهی
رضا برنجکار ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۳۲ ص ـ ۱۳۰۰ ریال.

روانشناسی

□ روانشناسی رشد (از کودکی تا نوجوانی)
حسین نجاتی ـ ناشر: مؤسسه مهشاد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۳۲ ص ـ ۱۲۵۰ ریال.

زبان شناسی

□ واژه نامهٔ زبانشناسی و علوم وابسته
همادخت همایون ـ مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۹۶ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ پیرامون زبان و زبانشناسی
محمدرضا باطنی ـ ناشر: فرهنگ معاصر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۳۶ ص ـ ۱۲۵۰ ریال.

□ گویش افتری
همادخت همایون ـ مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۹۲ ص ـ ۶۰۰ ریال.

ادبستان
فرهنگ و هنر

نرخ اشتراك ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراك	یکسال	ششماه	سه ماه
پاکستان، ترکیه، یونان و کشورهای عربی	۸۰۰۰ریال	۴۰۰۰ریال	۲۰۰۰ریال
اروپا	۹۵۰۰ریال	۵۰۰۰ریال	۲۵۰۰ریال
ژاپن، هندوستان	۱۱۰۰۰ریال	۵۵۰۰ریال	۳۰۰۰ریال
آمریکا، چین و کانادا	۱۳۰۰۰ریال	۶۵۰۰ریال	۳۵۰۰ریال
استرالیا	۱۱۳۰۰ریال	۷۱۰۰ریال	۳۶۰۰ریال

نام مشترك ....

مدت اشتراك ....

آدرس مشترك لطفاً به لاتین نوشته شود
....
....
....
....

آدرس و شماره تلفن تقاضا کننده اشتراك:
....
....

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانك صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

ادبستان



فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور، مجله ادبستان
یکسال	۶۰۰۰ ریال
ششماه	۳۵۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران ـ خیابان خیام ـ موسسهٔ اطلاعات ـ دبیرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی: ....

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف:

نام:

نام خانوادگی:

شغل:

آدرس دقیق پستی:

کد پستی: .... صندوق پستی: ....

شماره تلفن: ....

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسه اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را در جریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

شهر کتاب

سیاست

□ مصاحبه با شاه

مارگارت لاینگ ـ ترجمه: اردشیر روشنگر ـ نشر البرز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲۶ ص ـ ۳۵۰۰ ریال.

□ خدا در آمریکا (تحقیقی پیرامون دین و سیاست در ایالات متحده)

فوریو کلمبو ـ ترجمه: محمد بقایی (ماکان) ـ انتشارات حکمت ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۸۴ ص ـ ۲۵۰ تومان

□ سایه‌های قدرت شورای روابط خارجی و قدرت آمریکا

جیمز پرلاف ـ ترجمه: کریم میرزایی ـ با مقدمه دکتر محمود سریع القلم ـ مؤسسه خدمات فرهنگی رسا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲۳ ص ـ ۲۸۰ تومان

□ قدرتهای بی‌صدا (جلد ۱ و ۲)

گونترنولاو ـ ترجمه: جواد سیداشرف ـ نشر نی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۷۵ ص ـ ۳۹۰۰ ریال.

سینما

□ مرگ خبرنگار (یک فیلمنامه در سه قسمت)

نگارش: سعید روستاییان ـ ناشر: نویسنده ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۹۶ ص ـ ۱۲۵۰ ریال.

□ فرهنگ واژه‌های سینمایی

پرویز دوایی ـ سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ چاپ سوم ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۰۷ ص ـ ۵۰۰ ریال.

علمی

□ مادر یک دقیقه‌ای

اسپنسر جانسون ـ ترجمه: سیمین محسنی ـ نشر نی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۱۰ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ پدر یک دقیقه‌ای

اسپنسر جانسون ـ ترجمه: احسان نوربوسف ـ نشر نی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۱۲ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ گیاه، کودک دانشمند

پیتر تامپ کینز و کریستوفر برد ـ ترجمه و تدوین: ح. گلپرور ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۷۲ ص ـ ۲۹۰۰ ریال.

□ حیوانات چگونه می‌خوابند؟

ترجمه: طلعه خادمیان ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۶ ص ـ ۳۰۰ ریال.

□ زندگی خزندگان و دوزیستان

موریس بروتون ـ ترجمه: م. حکمت ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۸ ص ـ ۴۸۰ ریال.

فلسفه

□ عقل و وحی در قرون وسطی

اتین ژیلسون ـ ترجمه: شهرام پازوکی ـ مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۵ ص ـ ۴۰۰ ریال

کامپیوتر

□ مرجع کامل برنامه‌نویسی به زبان C

فرهاد جباری ـ مؤسسه خدمات فرهنگی انتشارآتی الست ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۱۲۰ ص ـ ۸۸۰۰ ریال.

مدیریت

□ مدیریت در گردهماییهای آموزشی

میکاییل برکنسل ـ ترجمه: دکتر یحیی شمس ـ نشر نامک ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲۸ ص ـ ۲۴۰ تومان.

مرجع

□ فهرست نسخه‌های فارسی موجود در کتابخانه جمهوری اسلامی ایران

تهیه و تنظیم: اشرف‌السادات بزرگی، صدیقه سلطانی‌فر ـ ناشر: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۰۶ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

هنر

□ مجموعه عکس

دومین جشنواره سراسری عکس کودک و نوجوان سوره ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۳۰ ص ـ ۳۸۰۰ ریال.

□ از نشانه‌های تصویری تا متن

بابک احمدی ـ نشر مرکز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲۷ ص ـ ۳۱۰۰ ریال.

نشریات تازه

□ فصلنامه زنده‌رود

سال ۱، شماره ۱، پاییز ۱۳۷۱

۲۱۶ صفحه، ۲۳۰۰ ریال

فصلنامهٔ زنده‌رود، که نشریه‌ای فرهنگی، ادبی و تاریخی است با هدف «فراتر رفتن، آموختن و فراگرفتن» منتشر شد. در نخستین شمارهٔ این فصلنامه بخشهایی چون نقد ادبیات و هنر، داستان، شعر، بحث و بررسی در ادبیات کهن فارسی و سینما و تئاتر به چشم می‌خورد.

در این شمارهٔ فصلنامه زنده‌رود مطالب زیر آورده شده است: **ایجاد پیامهای زیباشناختی در زبان؛ ساختارگرایی؛ رمان یا قصه ـ رمان؛ بوف کور، غنای** فرم و محتوا، مروری بر ایماریسم، چند نوشته از تصویرگرایان، از زندگی چند تصویرگرا، کنسرت تارهای ممنوعه، خاطره‌ای خوش، آفرینش نخستین مرد و زن و...

دست اندرکاران نشریات و مطبوعات که مایلند، کتابها و آثار منتشره‌شان در این صفحه معرفی شود، می‌توانند دو جلد از هر کتاب یا نشریه موردنظر را به آدرس مجله ارسال دارند.



